

المسترع الكعام برع نمليل النعرس من سارون إلى فينافر

والأحماد فالمرسي فاعتس

ترجمة ، أ.د. سلوى عبد الحميد لطفى مراجعة أ.د. چوزين جودت عثمان



المسرح المعاصر تمليل النصوص من ساروت إلى نينافر

تأليف، باتريس بافيس

تصميم وتنفيذ: أمال حسفوت الألفى مطابع للجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الفرنسي:

Le théâtre Contemporain

Analyse des textes, de Sarraute á Vinaver

Par

patrice Pavis

Paris, Armand Colin, 2004

كلمة وزير الثقافة

عندما قرأت رسالة " يوم المسرح العالمي " التي كتبها هذا العام الكاتب المسرحي المكسيكي " فيكتور هوجو راسكون باندا" استوقفني فيها إعادة تعريفه للمسرح، إذ يؤكد أن " المسرح يحرك، ينير، يثير القلق، يزعج، يسمو بالروح، يكشف، يتحدى ويخرج عن التقاليد، إنه حوار مشترك مع المجتمع. المسرح هو أول فن يجابه الخواء، والأشباح، والصمت، ليضع الكلمات، والحركة، والنور، وفورة الحياة. . إنه تواصل سحرى يتبادل فيه الناس بالأخذ والعطاء ما يعمل على تغييرهم ". وفي تصوري أن هذا التعريف جاء ليجيب عن سؤال: لماذا المسرح ؟. ولا خلاف أن المسرح - كما أشار التعريف- صانع لحظات التماس الفورى، الحي، تلك اللحظات الدائمة التجدد مع الحياة، التي تصوغ الإنسان والحياة من جديد، وذلك ما يتبدى من تاريخ تطوره. لكن -في تصوري أيضًا- أن رجل المسرح المكسيكي، عاود تأكيد تعريفه للمسرح لينبه لخطورة القطيعة التي يمكن أن تحدث بين المسرح والقفزات اللاحقة، والمتغيرات الهائلة التي أعادت صياغة العالم

في الألفية الثالثة، إذ عندئذ يصبح المسرح غير قادر على إحداث التغيير، إذا لم يكن قادراً على قبول التغيير. إن العالم يتقدم ويتغير، ومسئوليتنا لا تسمح لنا أن نترك حياتنا تبقى على ما هي عليه، وهو الأمر الذي لا يتأتى إلا بالحوار والانفتاح، ومواجهة العزلة، ورفض الصمت، لذا كان -وما زال عندى- جوهر الفكرة التأسيسية لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، أن يكون أحد المعابر العملية التي تجسد هذا الحوار بين الثقافات والحضارات، حيث كان من الصعب انجاز هذا الحوار بكثافته وتنوعه في غير شكل اللقاء الدولي الذي يحتضن حضور تجارب مسرحية متنوعة، متعددة لثقافات العالم وحضاراته، تطرح أفكارها ومفاهيمها على خشبات مسارح القاهرة، وينفتح أصحابها كلٌ على غيره، باستهداف التأمل، وإثراء المعارف والوجدان. الجميع يجربون، فالزمن نفسه ليس سوى حقل تجربة، تخرج بنا من تحت الحقن المتواصل نحو العزلة، وتحمينا من اختلال الأمن الذهني، ساعتها يتجلى سحر المسرح، حيث ينجح في تغييرنا، وأيضاً يجعلنا نلمس أصغر قاسم مشترك بيننا وبين غيرنا، ونتفهم معنى اختلاف الآخر، فنحاول التلاقي معه. تأتى هذه الدورة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ونحن مازلنا نعيش آثار الحرب المدمرة على شعب لبنان الشقيق، لكن رغم الجراح النازفة، والخسائر الفادحة، لم تفلح محاولات انتخويف فى كسر صمود شعب لبنان، وأحد تجليات الصمود فى مشاركة الفنانين والمثقفين اللبنانيين فى هذه الدورة، والتى تأتى دليلاً على أن محاولة نشر ثقافة الخوف بالتدمير لن تجدى.

فــاروق حسنـــی وزــــر الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

بطرح مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في ندوته الرئيسية هذا العام موضوع "أدبيات التأسيس للتجريب المسرحي ووثائقه، قراءات في المسار (من نهايات القرن التاسع عشر حتى نهايات القرن العشرين)". صحيح أن هذا الموضوع - رغم خصوصيته - يبدو طرحًا لسؤال الحرية في الفن عامة، لكن الصحيح أيضًا أنه طرح لمسار سؤال الحرية فيما يتصل بالحياة عبدومًا، وذلك من خلال الكشف عن أساليب القوى التي ترفض الحرية وتهددها، وأيضًا بتشخيص توترات طاقات التغيير الفكرية والإبداعية، التي تربطها سلسلة من التحولات المتتابعة؛ إزاء سبطرة التصورات المنغلقة عما حولها، والمنكفئة على ذاتها. ثم بتتبع جدل مملكة الخيال الإنساني - بوصفها علكة شرف الإنسان - في مواجهاتها لتلك القوى التي تعجز عن تصحيح ذاتها، وتقاوم الفهم، وقارس آلية إعاقة الحرية؛ بالإصرار على ممانعة ممارسة إبداع لا يتناقض مع الزمن ومستجداته، تلك الممارسة التي تجسد الحضور في الحياة، بانتباه واع وإراديٌّ، حيث يعد تغييبها بمثابة أم الخطايا جميعًا. لقد كان رهان هؤلاء المجددين التجريبيين هو حرية خشبة المسرح لتستوعب أكثر الأشكال المسرحية ابتكاراً وحداثة، انفلاتًا من تلك العلاقة بالماضي التي تتسلط على حضورهم الوجودي وتزيفه بتصوراتها الثابتة.

غيم المجددون التجريبيون في تغيير المشهد الإبداعي في المسرح، تأليفًا، وإخراجًا، وتمثيلاً، وهو ما يعنى فشل القدرة التدميرية لإرادة المبدعين المجددين، بوصفها استعداداً أوليًا للحرية، وقدرة على محارسة تلك الحرية، وتأكيداً بأن ذلك يعد أيضًا منفذاً يسمح لكل حرية أن تستطيع البدء ثانية، رفضًا للجمود، ولكل محاولات اختزال الإنسان إلى مجرد علاقة صامتة مع قيود وأعراف تنفى التساؤلات ومحاولات الفهم، باعتبارها أهم تجليات الوجود الإنساني وجناحي الحرية.

لقد بدأت محاولات المجاهرة بحرية نيل الحضور المغاير للمألوف في الإبداعات المسرحية منذ القرن التاسع عشر، إذ اتخذت هذه المحاولات صيغة البيان المعلن في فرنسا، عندما كتب "فيكتور هيجو" وثيقته الشهيرة "مقدمة كرومويل" عام ١٨٢٩ التي تعد "إنجيل الرومانسية"، من حيث ثورتها على الكلاسيكية وأصولها الفكرية والفنية المرتبطة بقواعد أرسطو وتعاليم المسرح الروماني، استهدافًا لحرية الفنان في التعبير، واقترابًا من ذاته، وواقعه وتجليات خياله.

وبالطبع ناهض الكلاسيكيون دعوة التحرر من القديم، بل رفضوا حتى مجرد مجاورتها لهم، وتشابك كتباب المسرح الكلاسيكى مع كتباب الرومانسية فى داخل المسرح ليلة العرض الأول لمسرحية "هرنانى" التى كتبها ١٨٣٠ "فيكتور هيجو" وذلك لخروجها على القواعد الكلاسيكية، ودامت المعركة بينهما طيلة خمسة وأربعين يومًا هى مدة عرض المسرحية، واستمرت من نهايات القرن التاسع عشر، وتعددت صيغ المجاهرة دفاعًا عن حرية الإبداع المسرحي، سواء بإصدار البيانات النظرية، أو الدفع بإبداعات تتخذ من سعة الحياة ومستجداتها، وثراء الخيال وعكناته، وكثافة الحلم ودلالاته، منطلقات تتجاوز بها القوالب الثابتة للمسرح، فشكلت تراثًا من أدبيات ووثائق حركات التجدد التجريبية، جسدت مرتكزاتها الفكرية، والغنية والجمالية.

وتعتمد الندوة في محاورها على إجراء حفريات لاستعادة الأدبيات والوثائق التي طرحها التجريبيون، ومهدت وأسست لموجات التجريب المتتابعة عبر نهايات القرن العشرين في أوروبا وأمريكا، تأليفًا، وإخراجًا، وتمثيلاً، وذلك بحثًا عن الأصل المشترك لكل حركات وتوجهات التجريب. في ارتباطها الوثيق مع الخيال، بوصفه قدرة الممكن، ودلالة الاستعداد للجديد، وأيضًا في ارتباطها بالحرية التي

ليست شيئًا آخر غير الخيال الخلاق للممكن، ثم فحص كيف كان مدخل هؤلاء التجريبيين إلى قضية الوجود، بعنى هل كانت تجربتهم تستهدف فهم الذات لذاتها، وفهم الإنسان والحياة عمومًا؟ أم كانت انفتاحًا مطلقًا على الداخل، وانغلاقًا مطلقًا نحو الخارج؟

إننا نستعيد هذه الأدبيات والوثائق الخاصة بالتجريب، وننفتح عليها لنعيد قراءاتها. بحثًا أيضًا عن المعنى المضاعف في مساراتها، ولنتعرف على أسباب تصلب بنية استقبالها في مجتمعاتها، مع أنها كانت تحظم جليد الاعتياد الموروث الذي يتجسد على الواقع فيخفيه عن الأنظار، فيسود التكرار، وتسيطر النماذج المستعارة من الماضي. ترى هل مأساة الإنسان أنه يقاوم فهم ذاته وواقعه؟ أم يقاوم أن يكون أكثر حرية؟ أم أن الأوضاع الإنسانية هي أوضاع صراعية حتمًا؟ تلك الأسئلة وغيرها ستجيب عنها النخبة المتازة من المتخصصين في المسرح من كل أنحاء العالم المشاركين في هذه الندوة، وبالتأكيد سيقدمون لنا بيانًا عن الحرية وكيف شاركت في شحذ الوعي حتى لا ينزلق الحاضر عن زمانه.

صحيح أن وزير الثقافة الأستاذ فاروق حسنى دائمًا يؤكد أن هذا المهرجان كاشف للضائع، ومؤثر في الحاضر، وسوف يتناسل منه أبناؤه، والصحيح أيضًا أنه دومًا يؤكد على مداومة الجهد والرغبة في الدفاع عن الحرية، على مدى ثمانية عشر عامًا، وأصبع خطاب الحرية في التعبير هو خطابنا السائد. فتحية واجبة للرجل الذي كان قادراً على تصدير إيمانه لكل من حوله، ولم يعرف اليأس يومًا.

كاختيار سنده الجوهري صلابة الإرادة، والصحيح كذلك أن فكرته ترسخت

اً-د- فـوزی فهمـی رئیس *ا*لمهرجان

المقدمة

إن تحليل النصوص المسرحية في وضع مضارة: لقد تردد كثيرًا منذ قرن مضى أن المسرح لا ينتمى للأدب ولكن انتماء إلى هنون المشاهدة، حتى أن تحليل النص نُسي تقريبًا وأهمل النص المكتوب والكلمة المسموعة خلال المرض. وبالرغم من ذلك، كانت هناك معرفة عليبة عن قواعد الفن المسرحي، خصوصًا الكلاسيكي، قبل هذه المرحلة من القرن الماضي حيث كان الإخراج وحده يهم، لدرجة نبذ كل أثر للنص. ولكن ما أن تحررت المسرحيات من هذا القالب (عام ١٨٨٠ تقريبًا)، لم يعد لقواعد التكوين أي وجود. أصبح من الصعب جدًا اقتراح منهجية لتحيل النصوص الحديثة والماصرة، لأن تعدد وثراء الأشكال يبدو وكأنه يهرب من أي تناول منهجي.

ومع ذلك، وهذا ما حاولنا شعله آلا وهو: وصف وشرح المسرحيات من المشرين عامًا الماضية، وبرغم تتوعها الكبير وصعوبة الاقتراب منها، فإن طموحنا متواضع ومدرسى: نريد أن نعطى نبذة عن توظيفها من خلال ما يقرب من عشر مسرحيات باللغة الفرنسية ولكن منتمية لأفاق عديدة، حتى نساهم في وضع منهجية لقراءة المسرح المكتوب المعاصر، نحن نقترح شرحًا لهذه المسرحيات، المكتوبة من عام ١٩٨٧ إلى عام ١٩٩٧، وذلك انطلاقًا حرًا من التحليل المسرحي وأيضًا بإلهام من أعمال ايكو Ecq، ومن جمائية استقبال ومشاركة القارىء، وفي كل مرة، نضع أنفسنا في منظور – للأسف – واقع فملاً،

لقارىء متوسط أو حتى ساذج، غير متخصص فى هؤلاء الكتاب المسرحيين، مكتشفين النص بلا مساعدة للإخراج، بدون معرفة مسبقة ودقيقة عن المؤلف، وعن أعماله وأفكاره عن المالم. لماذا نبحث عن هذا القاريء النموذج، نموذج ليس كالتلميذ النموذجي، ولكنه نموذج مأخوذ من الواقع؟

وهذا لأن هذا القارىء النظرى المتوسط، المقدم كلموذج، ليس بعيدًا عن المشاهد التجريبى الذى يسمع للمرة الأولى صوت كولتاس Koltes، أو ساروت Sarroute أو فينافر Vinaver والذى يكون مضطرًا لأن يشارك مع استراتيجية كتابتهم من أجل استخلاص معنى ممكن.

لقد تم التعامل مع المسرحيات نفسها مع استخدام الأدوات المناسبة لشرحها. بعد استعراض المنهجية، يُخصص كل فصل للحالات الخاصة، مما يسمح بالمراجعة وتحسين الشكل العام، مع الاحتفاظ فقط بما يستحق ذلك. وهكذا نحن نأمل رويدًا رويدًا استخلاص منهجية قراءة يمكن تطبيقها على مسرحيات معاصرة أخرى.

ونحن نأمل - بعد جدل منهجى - أن نزيد المعرفة بهؤلاء الكتاب الذين طالما قدرنا أعمالهم. نحن لا ندعى كتابة تاريخ هذا الفن المسرحى الجديد ولا أن نقدم أهم اتجاهاته، فمثل هذه المهمة تتطلب عملاً جماعيًا، والوصول إلى مخططات، ومسافة تاريخية، كل ذلك غير متاح لنا بالمرة.

يتبع اختيار الكتاب أيضًا لإمكانيات الباحث: هذا الموضوع ذو المسئولية المحدودة لديه بالضرورة معرفة جزئية لمجال ضغم. يتوقع الأدباء المنتمون

للمسرح. E. A. T. وجود أكثر من مائتى كاتب يكتبون وينشرون ويقدمون مسرحيات، اختيار ذاتى بالطبع، تم اختيارها لخصائص جوهرية ولصفتها التمثيلية، ولكن هذا لم ينسنا ما يقرب من أربعين أو خمسين عملاً وكاتبًا كان يمكن اختيارهم أيضاً.

برغم غياب أسلوب اختيار هذه المسرحيات، يمكن أن نلاحظ ببساطة أن هؤلاء الكتاب يمكن تقسيمهم إلى ثلاث مجموعات:

- أعمدة الكتابة المسرحية الحالية، الكلاسيكيون الحقيقيون للحداثة:

ساروت Sarroute، فينافر Vinaver، كولتاس Koltes.

- ورثة ومكملين للأسماء السابقة وهم على الشوالى: ريزا Reza، مينيانا Minyana، لاجارس Lagarce.

 غير التقليديين: نوفارينا Novarina وتشويهه للّغة، دورنجر Duringer وإعادة تصويره للطبيعة، كورمان Cormann والأشكال التخيلية لكتابته.

نريد الآن أن نوصل كلمة هؤلاء الكتاب، بعيدًا عن خشبة المسرح: ولنثق في النظرة الداخلية للقارىء حتى يستطيع أن يمحو هذه الكلمة.

الفصل الأول

قضايا لتحليل النص السرحي

قبل أن نبدأ في التحليل الدقيق للأعمال، من الفطنة أن نبحث عن الأدوات الأساسية وأن ندرك الأسئلة المراد طرحها. ومن أجل تنظيم هذه الأسئلة، لابد لنا من شكل عام، أو على الأقل قائمة مفتوحة للأسئلة، خطة إجمالية للمهام الضرورية التي يجب إتمامها في إطار نظرية عامة للنص المسرحي.

هل من الجائز التحدث عن النص المسرحي عمومًا؟ أليس من المناسب أن نتحدث عن الفن المسرحي؟ هذا الفن الخاص بتكوين المسرحيات والذي يرتبط بالممارسة المسرحية؟ ولهذا يجب أن نضع هذا الفن المسرحي في التاريخ، وأن نتأكد أن هذا الفن كلاسيكي، رومانسي، واقعى، عبثي، إلخ... كما أن الحديث عن المسرح عمومًا يمثل إشكالية، فإنه لا يمكن التنظير بالنسبة للنص الدرامي في حد ذاته، يجب مواجهته في إطاره التاريخي المحدد:

يجب إذن مراجعة نظرية النص المسرحى دائمًا عن طريق الاعتبارات التاريخية على العمل الذي يتم تحليله.

إذا كان قد تم اهمال دراسة النصوص الدرامية خلال الشلاثين أو الأربعين عامًا السابقة، هذا لأنه - على أغلب ظن - كانت توجد رغبة في التأكيد على خصوصية الكتابة المسرحية - كرد فعل للدراسات الأدبية - مع التأكيد على حالته الانتقالية، وفي انتظار الإخراج وذلك منذ نهاية القرن التاسع عشر، وقد

أسهم الرفض – على وجه الحق – أن يكون المسرح نوعًا أدبيًا، أسهم ذلك في عدم إهمال النص المسرحي وتحليله (بافيس ٢٠٠٠).

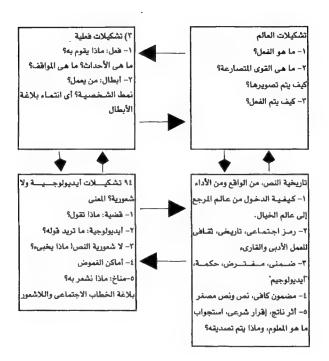
وعندما أطاحت الممارسة المسرحية بالنصوص فى الستينيات والسبعينيات، بالنصوص، أو تم تخفيضها إلى حالة ديكور صوتى، تم حجب الكتابة الدرامية تمامًا.

وعندما عاد النص بقوة في الثمانينيات، بسبب ضعف (التكلفة العالية) المسرح المرثى، كان تقريبًا قد نُسيت كيفية قراءة مسرحية، وأصبحت قراءة النص في كتاب رفاهية نادرة، ولم تتبع نظرية النص الدرامي حركة استعادة انتصار النص. لم نهتم بعد، "بالكتابات الجديدة" بعد بيكت Beckett وجنيه Genet. تتطلب هذه الكتابات، الجديدة" التي تتطلب أدوات جديدة تمامًا للتحليل، فهل ستكون في متناولنا قريبًا؟

إن نموذج تحليل النص، الذي ينبع من قسراءتنا «الفطرية» - الفجائية والساذجة - للنصوص، متأثر تمامًا بقواعد الفن المسرحي الكلاسيكي الفرنسي (تراجيديا وكوميديا القرن السابع عشر): هذا الفن المسرحي يكون بمثابة المرجع للتجارب الجديدة التي تعرضه للخطر. إن نموذج التحليل الذي نقترحه عليه أن يقدم إذن عالمية عبر التاريخ وأن يتكيف بوقائع تاريخية مختلفة، خصوصًا بالنسبة للأعمال المعاصرة. يضع هذا النموذج نفسه في جانب الاستقبال، بالطريقة التي ينشط بها القارى، النص، «يتعاون» معه، يستخدم آليات مختلفة للقراءة. فهو إذن يعتمد تمامًا على استقبال القارى، للنص، هذا الاستقبال يشكل مجمل العمليات المعرفية المنفذة، فهي على نقيض أسلوب وراثي خاص بتكوين العمل وأصوله وأسلوب عمل الكاتب.

ونموذجنا للتحليل مستوحى من نموذج ايكو Eca الخاص بالنص السردى، والذى تم عرضه واختباره Lector in Fabula. لقد ميز ايكو Eco – بعد أعمال بيتوفى Petofi (١٩٧٦) – فى النص المؤلف – عدة مستويات بنيانية، «تم إدراكها بيتوفى Petofi بمثل الدرجات المثالية لعملية أجيال و/ أو تأدية (١٩٨٥:١٩٨٥)، واحتفظ الشكل الذى اقترحناه بالبنية الأساسية لخمسة مستويات والتناقض بين الخيال والعالم الحقيقى ولكن تم تكييفها بالكامل للمسرح، بعيث أن تؤخذ فى الاعتبار هذه الكلمة وهي تتحرك التي يشكلها المسرح، أن يواجه النموذج الخيالي والعالم الحقيقي (الاستعمال) للقارىء، عالمان يتصلان عند بيتوفى ووكن والمتدة (٩٩:١٩٨٥).





أما العمود والأربع خانات على الشمال فهى تخص العالم الخيالي وخصائصه المنطقية، بصرف النظر عن وجودهم في عالمنا الحقيقي. في العمود على اليمين، عالمنا الحقيقي هو المكان المادي الذي يستطيع القاريء أو المتضرج أن يفهم ويطرح أسئلة حول الخيال من خلال النص المسرحي الذي يستخدمه سواء بطريقة مادية في الإخراج، أو عن طريق الخيال في عملية القراءة. ونحن نقصد بالإخراج خيال قراءة فردية للنص وأيضًا ممارسة فعلية للإخراج. وهذا هو السبب الذي من أجله تصبح دراسة النصوص غير ممكنة إلا إذا أُخذت في الاعتبار الممارسة المسرحية التي يمكن من خلالها إعطاء معنى للنصوص، وتفعيلها، وعلى كل حال، نحن ندرك هذا التحليل للنصوص كتكملة لتحليل العروض، ويمكن أن نقول: النصوص المسرحية ما هي إلا أثر لمارسة مشهدية، المشكلة تكمن في قراءتها النصوص المسرحية ما هي إلا أثر لمارسة مشهدية، المشكلة تكمن في قراءتها النصوص المسرحية ما هي إلا أثر لمارسة مشهدية، المشكلة تكمن في قراءتها النصوص المسرحية ما هي إلا أثر لمارسة متطلبات التمثيل أو العرض.

يوضح الشكل في العمود على اليسمار A، النص في تكوينه الداخلي وفي العمود على اليمين B، نفس النص، ولكن كما نتصوره، كيفية قدرتنا على استقباله والتعاون معه من أجل بنائه واستخدام معناه.

يكون كل استقبال لنص درامى نسبيًا بطبيعة الحال: فهو يخضع للمكان الذى نطرح عليه الأسئلة. ما هى نظرية الاستقبال التى نقترحها؟ هل هى النظرية الخاصة بقارىء راسخ ومدرك لوضعه فى العرض، فى بحثه عن معنى (١)، وفى افتراضيات القراءة(٢)، أشكال العالم الذى يعيش فيه، التاريخية التابعة له (٤)؟

تتبع أسئلة العمود على اليمين (بخلاف أسئلة B)، رقمًا رقمًا، أسئلة العمود A، حتى إنها تكملها، تحددها على أفق أكثر ذاتية للقارىء.

وهى تكملها بصورة واضحة حتى يصبح من العسير التفرقة بين أسئلة اليسار وأسئلة اليمين، لأنه من غير المكن الفصل التام بين الخطاب الخيالى وعالم الوقع (سيفر، 1940 : Shaeffer ۲۷۱).

ومنذ قراءاته للخيال، يقوم القارىء بتفعيل مضمون النص. فهو يرصد أعماقه، ويحدد مستوياته المختلفة: خطابى (۱) بالنسبة للموضوعات والحبكة، سردى(۲) بالنسبة للأحداث، الفعل سردى(۲) بالنسبة للأحداث، الفعل والأبطال (۲)، أيديولوجى وغير مدرك (٤) بالنسبة للقضايا والمضامين الكامنة عندما يغوص القاريء تحت سطح النص، في – يتوصل – عبر أربعة مستويات دائمًا أكثر تجردًا وسرية، إلى الطبقات المتتائية للنص، وفي كل مرحلة، هو يعاول أن يطرح أسئلة سديدة مع استخدام أدوات ضرورية.

قبل الوصول إلى هذه «الأعماق» أو على الأقل إلى هذه الطبقات الأكثر تجردًا والأصعب منالاً، يلاحظ القارىء المظهرية الخطية والمرئية للنص، سطحه، الذى ينتج في آن واحد من نصيته وعلاماته الأسلوبية، ومن وسائله الأدبية (في A) ومسرحيته، ومن وضعه في العرض (في B). وهكذا تكون النصية والعرض المسرحي طبقة أولى مرئية وسطحية للنص، وهذه السطحية هي بكل تأكيد أساسية ومحورية.

يتشكل هذا النموذج الخاص بالتعاون النصى وفق التضاد بين السطح والعمق، بين المرثى واللامرثى. يتكون الأكثر مرثية وقراءة من السطح النصى(A) والسطح المسرحى(B)، كل شيء فيه متاح للرؤية بوضوح، كمادة نصية معروضة للرؤية. غير المرثى هو مجال الأيديولوجية واللاوعى، كل شيء فيه كامن، غير واضح، مطلوب حل رموزه. نجد بين هذين الطرفين، بين (A) مثلت الفن المسرحى بمعناه الواسع، وإذن للتحليل المسرحى:

- في ١، الحبكة والموضوعات (المضمون)،
 - في٢، الحكاية (الحدوتة).
 - في ٣، الفعل والأبطال.

والحكاية، تعنى الفن المسرحى بمعناه الضيق وهى المرحلة الوسيطة، اللوحة الدائرة بين تفصيل الأجزاء وعمومية الفعل. وفي كل مستوى من الثلاثة التي تكون المثلث، يأخذ نفس العنصر حجمًا محددًا. فمثلاً طريقة الحكى: على السطح(١)، سيتم شرح الحبكة مع ذكر سلسلة من الأحداث والأفعال، سيتم التمامل مع العمق(٢) الخاص بالقصة مع الإبقاء على التواجد في العموميات ('هذه قصة رجل كان...')، سيتم توضيح المحركات العميقة للأفعال بعد ذلك(٢)، قبل أن نختم بالمعنى الدفين، رمزى أو لاشعورى لسلوك ما، والكشف عن القضية أو قضية توضيحية(٤). إنه ليس من السهل دائمًا – في ممارسة التحليل – أن نميز بين الحبكة والحكاية والفعل، وهي مفاهيم كثيرًا ما تستخدم الواحدة منها

بدلا من الأخرى، ولكن يوصى بالإبقاء على التفرقة بينها من أجل إيضاح مستوى التجرد الذي تكون فيه الملاحظة، وتحسين الأسئلة التي نطرحها على المسرحية.

وبخلاف فروق المستوى بين السطح والعمق، يجب أن نتحرك من خانة إلى أخرى، وأن نصل بين نقاط تبدو متباعدة ظاهريًا، ولكنها في الواقع مرتبطة بمنطق داخلى. تسمح المصرات بين الخانات (التي تحاول النظرية أن توجدها وتبررها) بالمرور في كل لحظة وفي كل اتجاه، وتسهل مشوار القراءة وبالتالي تدرج أسئلة لا تكون أبدًا مفروضة أو مجمدة، خصوصًا في حالة المسرحيات الماصرة.

عالمية هذا النموذج - الصالح لكل أسلوب حكى الحدونة أو الحكاية - يعفينا من تعريف مسبق لنوعية الكتابة المسرحية التى لا يتوصل أبدًا الكتاب في وضعها، فهي تترك السؤال الخاص بالكتابة المسرحية مع صلته بالكتابة عمومًا مفتوحًا فتحة لا غنى عنها لدراسة أنماط الكتابات المسرحية الماصرة.

سيتم التعليق بصورة منظمة على الشكل الخاص بتعاون النص حتى يمكن رصد النظريات التوضيحية وكذلك العلوم التي منها، وربما يوجد لذلك الأدوات الأساسية لتحليل المسرحيات، الكلاسيكية، أو المعاصرة أو حتى المسرحيات التي «ستأتى فيما بعد».

فلنأخذ إذن هذا الشكل كصندوق للأدوات حيث يتناول منه القارىء وفق احتياجاته، وليس كطريق مفروض حيث تكون كل الأدوات حتمًا مستخدمة.

أ - النصبة

١- موسيقي ومادة الكلمات،

لايقتصر تحليل النص المسرحى على عرض القصدة، وإعادة تكوين الأفعال، ومتابعة التبادلات الكلامية، بل يعنى تحليل النص المسرحى أولاً: الغوص في خصائص النص، في مادة وموسيقى النص، و يعنى أيضًا: المرور بتجرية محسوسة، حساسة وحسية لمكوناته: هو تعلم سماع الأصوات، الإيقاعات، وحيل المضمون.

طبقاً لأصل الكلمة، النص المسرحى هو نسيج كلمات وجمل وردود وأصوات. ولكن هذا النسيج ليس دائمًا مصنوعًا من نفس نوع القماش: فهو يحمل أثر صوت، لغة أو موقفًا معينًا، عرضًا تكون فيه اللغة ممزوجة بعناصر غير كلامية. هذا الأثر للمارسة، هذه العلاقة لمنع النص تتغير من زمن إلى آخر.

إن النص يعمل الأثر المادى لمارسة مسرحية. هناك فرق كبير بين نص منقول من عرض موجود فعلاً سجله الكاتب بعد المرض، ونص منشور فى انتظار القراءة أو الإخراج، إن وضع النص في مواجهة المرض لن يكون واحدًا. ينبغى إذن عند تحليل النصوص المكتوبة أن نتذكر أن هذه النصوص تحمل علامات المارسة المسرحية، - سابقة كانت أو لاحقة - مسبقًا لقواعد التمثيل عند الكتابة. كثيرًا ما يكون هذا التواجد - الذى تحدده إلى حد ما التعليمات المسرحية - هو أثر لهذه القواعد الخاصة بالتمثيل.

إن تحليل النص، الذي يعمل فقط على أثر النص (أثر غير مستقر ولا يكون انعكسًا مؤقتًا لتاريخه)، يتصل مع علم الأسلوب، وهو علم طالما أهمل ولم يقدر مثله مثل علم التشكيلية، وهو علم لم يتطور إلا قليلاً ولم يتم تكييفه لدراسة المسرح، إن علم الأسلوب يسأل النص عن كيفية الكلام".

يتقدم هذا العلم الواسع للقارى، لكى يتعرف على الأساليب المتبعة، وخصوصًا الخاصة بعلم المعاجم، والنحو والقواعد اللغوية. إن علم الأسلوب – عند تطبيقه على المسرح وعلى عرض المسرحية لا يحتاج إلى تحليل النص في إخراج محدد، هو يكتفى بمراقبة درجة الصوت، الرؤية، بديل صوت جسد لكى يشعر بقيمة المادة النصية في انتظار التمثيل. وستكون مهمتها دراسته بصفة خاصة:

 أسلوب اللغة، طريقتها في إظهار مختلف الأجزاء مع تبسيط وتوحيد وتجميل الخامات غير المتجانسة. إن اللغة المسرحية ليست تقليدًا للغة الدراجة، فهى دائمًا تمر بعملية أسلوبية.

شفاهية اللغة، الطريقة التي تجعلها مكيضة للقوانين السمعية للإلقاء،
 ولترديد المثلين لكلمات النص.

طوعية النص وفقًا لصوت وجسد المثلين

٧ - أنماط الكلمات.

هذه الأنماط تخص شكل المستخدم لتوليد هذه الخامة للكلمات. هذا لا يعنى - أو ليس بعد - "الأشكال النصية" (فينافر، ١٩٩٣: ١٩٩١)، ولا

استراتيجية استخدام كلمات في عالم الخيال، ولكن هي أشكال لفظية مستخدمة في توزيع كلمات بين المتحدثين، ومن كتل الكلمات الخاصة بهم.

لقد تقرر أن ذلك خاص بالنثر أو بالشعر، بلغة "طبيعية" أو لغة "مدروسة". يخضع مثلاً البحر الإسكلدرى لقواعد وضغوط خاصة جدًا، وهى ليست فقط خاصة بعلم الأسلوب أو الزخرفة اللغوية، ولكن تلزم الفن المسرحى والمنى الإجمالي للمسرحية.

ترجع أنماط الكلمات لبعض الأشكال البسيطة: المونولوج، المناجاة، المقطع الديالوج، حديث متعدد الأطراف، كل شكل منها له وظيفة خاصة:

مثلاً يكون الديالوج - أحيانًا - مسرحيًا، فلسفيًا، غنائيًا إلغ . يتغير الشكل: فقرة طويلة، تناجى، تبادلية، توجه إلى الجمهور.

سنقوم بدراسة الخصائص المحددة لكل نمط للكلمات. مثلاً بالنسية للحوار:

- ترتيب أدوار الكلمة.
- عدد وطبيمة المتحدثين.
- التقسيم المرئى للنص (مقاطع، مشاهد، فصول، تابلوهات).
 - المسدر والاتجاه والهدف من الكلمة: اتجاهها.

(بافیس ۱۹۹۱)

- السكوت والكلمة،

-كلمة الشخصية أو كلمة الكاتب،

- علامات الشفهية (وندرسها فيما بعد كأحد مظاهر السرحة).

۳- معجم

تعرفنا دراسة المعجم عن مفردات اللغة المستخدمة. يتكون المجال المعجمى من وحدات لفوية متكررة تعبر عن فكرة واحدة، مما يسمح بمعرفة موضوع (في ا) وهكذا يفطى المجال المعجمى في مسرحية كولتاس Koltes، «في وحدة حقول القطن» "Dans la salitude de champs de Coton" كل تعبيرات التبادل: الضربات، الأسلحة، المداعبات، المخدرات أو الكلمات. إن المجال المعجمي لتعبير واحد، الرغبة مثلاً، في نفس المسرحية، يفتح آفاقًا للتحليل، بدون إعطاء رد نهائي أبدًا.

٤ - تطابق وترابط

تعتبر المناظرة الخط الأساسى الذى يقود القارىء خلال المجالات الخاصة الخاصة بعلم الدلالة والمعجم، مكونًا هذه المجالات فى شبكات، إلى حد ما، متماسكة. يكون القارىء بحاجة إلى معرفة الخط الأساسى الذى عن طريقه يستطيع تكوين المعلومات والمؤشرات التى يقابلها أثناء قراءته. سنقرأ مثلاً دفى

وحدة حقول القطن، شيئًا كوقائع لعملية تجارية، سوقًا للمخدرات، وأيضًا معركة كلامية من أجل الحفاظ على الكلمة الأخيرة والتمتع بلذة الكلمة.

إن وحدة النص تتبع الطريقة التى تجد وتقرب تمبيرات أو موضوعات متشابهة. هى تظهر بتخصيص فى كلمات المجم (بلاغة الجملة فى A)، عن طريق ظهور بلاغة الموضوعات (فى 1)، فى منطق الحجج والسرد (بلاغة)، فى منطق الأضعال (فى ٣)، وأخيرًا عن طريق الارتباطات الحرة لللاشمور والأيديولوجية التى يحاول التحليل أن يسردها.

۵ - العلاقة النصية.

تتضمن العلاقة النصية مجمل تلميحات أو مصادر لنصوص أخرى التى يستطيع القارىء أن يرصدها. إن العلاقة النصية ليست فقط لغوية أو أدبية، هى أيضًا مرئية، حركية، اتصالية أو ثقافية. يقع النص المسرحى في مركز كثير من شيكات النصوص التي حددته كما أثرته، إذن لا يكون أبدًا معزولاً، ولكنه متراكب وعند مروره بمختلف العلاقات النصية الثقافية والاتصالية أو الفنية، فإن النص لا يكف عن التغيير، هويركز ويراكم ويمزج سلسلة من الخصائص المحددة والتي على التحليل أن يعيد تكوينها ويعيد استخدامها بلا جدوى تقريبًا.

إن المقدرة الخاصة بالملاقة النصية لدى القارىء، هي القدرة على ضم المديد من النصوص الأخرى للنص المقروء، سواء كان موضوعيًا أو نوعيًا أو اتصاليًا أو أسلوبيًا بفضل الأثر الذي تركته لديهم أعمال أخرى، خصوصًا الأعمال المرئية.

٦- علامات السمة الأدبية

عندما نضع أنفسنا على سطح النص تلاحظ - كما لو كان ذلك من خلال زجاج مكبر - الخصائص اللغوية، الأساليب الأسلوبية، أشكال البلاغة، أخيرًا كل ما يغص أدبية النص، ما يعيز النص الأدبى على نص «عادى»، وهو ما يشكل «خاصيته الأدبية» (جاكبسون Jakbson). الوصية الأولى للتحليل هى البقاء على سطح النص من أجل تقدير نوعيته ومعرفة خاماته. ثم بعد ذلك، سنحاول أن نريط هذا السطح بأسئلة أكثر «عمقًا» (أقل «رؤية») والتي يطرحها تحليله المسرحي (في، ٢٠١٢).

إن الطابع الأدبى لنص لا يتبع جودته الأدبية أو تميزه الأسلوبى، بل التأكيد على أدواته الأسلوبية. هكذا نلاحظ أن اللغة العامية التى يتحدث بها الشباب فى مسرحية «رغبة فى القتل على طرف اللسان L'enire de Tuer sur le bout de مسرحية من عملية مونتاج بارعة لألفاظ مأخوذة من عدة حقب زمنية وأوساط عديدة قام جزافييه دورنجر Xavier Durringer بتجميعها بعناية من أجل الإيحاء بوسط أصلى.

إن الفن الأدبى لا يظهر في الصفات الجمالية الجوهرية للفّة العامية، بل يظهر في فن التكوين والمونتاج للخطاب.

والتحليل الأدبى للنص المسرحى يستخدم بالتأكيد أساليب مختلفة عن النصوص الأدبية بصفة عامة، ولكنه يكيفها لإمكانية العرض المسرحى لهذا النص. وهذا يمنى آنه يمكننا تحليل المسرحيات كأعمال أدبية، مع كل حذلقة التحليل والنظرية الأدبية، ولكن يجب - بالإضافة إلى ذلك - تكييفها للمرض المسرحي (للفن المسرحي والمسرحة، ويجب أن نذكر أن هذا لا يعني الإخراج).

إن علامات السمة الأدبية تطابق في B علامات المسرحة، التي تثبت النص في موقف مسرحي.

ب - وضع المنطوق (الموقف الكلامي في النص)

إن وضع المنطوق (أو وضع الخطاب: شيضر، ٧٦٤ - Schaeffer ۷۷٥ - ٧٦٤) تعطى للنص على الورق حياة مسرحية خيالية، وتعطى للقاريء عرضًا دهنيًا لخشبة المسرح والتمثيل، وتصور مرور الكلمة، وعند دراسة تأثير الموقف على المضمون (الخطاب في A)، يتم اللجوء إلى البرجماتية.

1 - ظروف الاتصال

يجب إعدادة تكوينهم اعتبارًا من وضع المتحدثين ومظروف معطاته (ستانسلافسكي Stanislavski) لكلامهم وأضعالهم وحركاتهم. يتملق الأمر بتحديد من يتكلم، وإلى من وما هو الهدف، وإبراز صاحب الكلمة الشفهية وغير الشفهية وتحديد مكاننا والموقف الدرامي اللذين نتواجد فيهما.

إن شهم المشهد يعنى فهم رهانه، «الهدف الأكبر له» (ستانسلافسكى Stanislavski) تصدر الشخصيات أفعالاً لغوية خاضمة لتبادل دائم، إن عرض المسرحية «تدرج ديناميكي لأفعال لغوية في تفاعل» (شيفر، ١٩٩٥: ١٩٩٠).

٢ - الحكم الحوارية

لا غنى عنها لكى يتم الاتصال. هكذا يُسمى جريس Grice) مبادىء التماون (قبول وتسهيل الحوار)، الانضباط (يتحدث فقط عند اللزوم)، الحقيقة (تأكيد أشياء مؤكدة)، الكم (لأيُذكر إلا الضرورى جدًا)، الكيف (تجنب كل ما هو غير واضح). في المسرح هذه الحكم الخاصة بالاتصال الجيد تكون دائمًا مادة سخرية: ويعتبر ذلك مصدرًا دائمًا للكوميديا أو الضغط الدرامي.

3- إدراك ما وراء النص

للمسرحية يفيد عندما تُرجع المسرحية إلى المنطوق الخاص بها، تتعدث عن فعل الكلام بدلاً من تقديم العالم، معطمة بذلك الاتفاق الخاص بخيال متعذر. عند أدباء أمثال جنيه Genet، بنجيه pinget أو بيكيت Beckett، يبدو النص مهتمًا بالتفكير في ذاته وفي المسرحة أكثر من اهتمامه بوصف أو تقديم العالم. أحيانًا هذا الضمير الخاص بمسرحية نرجسية جدًا يتضامن مع ميكانيكية تقود الاستقبال: وهكذا يشير إلى كيفية فهمه، ويمكنه أيضًا أن يفعل كل شيء من أجل أرتباك القارىء رافضًا كل شرح عام، وكل تعاون. تشير هذه الميكانيكية الخاصة بالقيادة جنبًا إلى جنب مع البحث عن أماكن عدم التحديد (في 4، 2) هو يعتص أيضًا بالأثر المنعكس على القارىء واستجواب القاريء.

وعندما يرجع نص الشخصيات إلى اللفة من أجل تصحيح وسائله، وأسلويه في الاتصال، ومعجمه وتركيب جمله، يكون من الأصح أن نتحدث عن وظيفة ما وراء اللفة، (جاكسون Jacobson).

٤ - الإيقاعية.

هى فن إعطاء النص القروء إيقاعًا ما، هى نتيجة الفعل المجسد للقراءة، فعل ارادى يستحضر مباشرة فهمًا ما للنص، علاقة الكلمات بعضها ببعض، أولوياته، استراتيجية كلامه، ودرجة صوته وبالتالى هوية المتحدثين.

ضبط إيقاع نص ما يتطلب وضع علامات الترقيم ورصد التكرار، والثوابت، الاهتمام، الأطوال المتساوية لعناصر الجملة وأيضًا تحديد توزيع لحظات السكوت، والبطء والإسراع، وانتظار إظهار المعنى، وتجريب إيقاعات ومعانى مختلفة. ضبط إيقاع نصى هو أن تكون قادرًا على تجزئته طبقًا لأساليب طولية يتاولها التحليل في كل المستويات، من 1 إلى ٤:

- المستوى السردى: طبقًا للمنطق الزمنى والسببى للنص، التجزئة إلى
 فصول، مقاطع، مشاهد، حركات، تابلوهات، إلخ...
 - المستوى البلاغي: في تدرج الحجج واستنادات الخطاب.
 - المستوى المسرحي: في تشابك الأحداث، والمواقف والأفعال
- المستوى التنفسى: طبقًا لخطة حقيقية للتنفس، من أجل دوحدات النفس»
 (كلودل Claudel).

إن التغييرات والتداخلات بين هذه الشبكات ذات الإيقاعات المختلفة هي التي تحدث انطباعًا لملامات الترقيم المتغيرة والمفتوحة.

يحدد النص - فى نفسه وفى منطوقه - أوقاتًا مختلفة تنظم تنمية الفعل (فيما بعد ٣، ٩). تتجع الإيقاعية فى خلق تجزئة شبه موسيقة، موجهة إلى المثل، مع نقاط ارتكازه، تقلباته، درجة صوته، إيقاعه، لحظات توقفه أو إسراعه، حيث يدرك المشاهد مرور الوقت، وحيث - فى فكر بريخت - يستطيع حتى أن ديتدخل بحكمه، (بافيس، ٢٠٠٠:

۵ - الارشادات المشهدية: المسرحيات

يمكن رصدها وققاً لاتفاق طباعى يميزها عن النص الذي ينطقه المتلون، هى تحتوى على معلومات مفيدة للقارىء لكى يتخيل المشهد كما يراه المؤلف، بوضعها نصا يشرف ويراقب ويعلق على الحوار المنطوق فعالاً، تكون هذه التوجيهات المشهدية بمثابة المفتاح للنص الديالوجى والمسرحية في إجمالها، يجب على كل تحليل متعمق أن يتخيل الوظيفة الدرامية لهذه الارشادات المشهدية وما تضيفه للنص المنطوق، وطريقتها في مزج السمة الأدبية والمسرحية. يقترح هذا التحليل نمطًا لقياس عناصر التمثيل والتقديم التي تعلن عنها هذه الارجيهات المشهدية.

يعتبر عنوان المسرحية أو التابلوهات، وقائمة الشخصيات والمقدمة أوالتبيه، والشواهد والنصائح الخاصة بالإخراج، يعتبر كل ذلك ضمن توجيهات المؤلف. فهي تكون محيط النص (توماسو، ١٩٨٥ ا Thomassesu)

ولا يمكننا اعتبار التوجيهات الزمانية والمكانية ضمن التوجيهات الداخلية للنص: فإن التوجيهات الزمانية والمكانية جزء من الحوار وليست من النص الذي كتبه المؤلف وموجه إلى المنفذين. إن التوجيهات المشهدية الحقيقة – المكتوبة بحروف مفايرة عن النص وغير منطوقة من المثلين – لا تشكل إخراج النص، ولكن هي سلسله توجيهات تساهم في إعطاء معنى لكلمات الشخصيات.

٦- علامات المسرحة

فى النص (يتم تمييزها إذن عن المسرحة المشهدية التى يقوم بها التمثيل) يمكن التمرف عليها عن طريق أدوات الاتصال والموقف المسرحى: تبادل بين أنا وأنت، رجوع إلى الزمان، والمكان، والمطل المشهدى، إشارة ذاتية للمسرح، والخداع والاتفاقات، علامات الشفهية.

تمتبر الشفاهية مجالاً هامًا للمسرحة، وهي كمثلها، مسجلة - إلى حد ما - هي النص. سنبحث بالتحديد الأثر في الملامات الآتية:

- التردد، السكون، الوقفات، الحضور الطاغى لغير المنطوق، القاطعات البلاغية أو الإيقاعات، البناء السيىء أو المتردد الذي يشير إلى تحفظات أو صعوبة كلمة المتحدث «مقاطمة في تشابك التتابمات البلاغية» (مولينيه»

Molinié ٤٧: ١٩٩٢) أو فصل فى التكملة المنتظرة للتتابعات البلاغية (مولينيه، Molinié ٦١: ١٩٩٢).

- العلامات الواهية للخطاب.
- الأسلوب المامي مع كل التنبيرات اللفوية اليومية

إن علامات الأدب وعلامات السرحة ليست مطابقة، ولكنها تميل إلى المزج. في المسرح، المنصر الأدبى - جمال بيت شعر أو صورة مثلا - لا أهمية له، يجب أن يتحمله الموقف الدرامى، توجد نظرية غير مملنة تشير إلى أن التأثير الشعرى للنص يتضاعف عن طريق الفاعلية الدرامية للمشهد، إذن بالقدرة على الترجمة المسرحية لبعض الخصائص الأسلوبية للفة إن الوظيفة الأدبية (شعرية كما يراها جاكبسون Jakobson) والوظيفة المسرحية (الدرامية) بحاجة إلى مواجهة المالم الخيالي وينائه، من ا إلى ٤، وذلك من أجل تأكيدها وتنميتها، وبالتالي يمكن تعريف الكتابة الدرامية بالملاقة بين النص المسرحي والعالم الخيالي.

لكن ما هى الملاقة بين السطح النصى (بين أ و ب) والميكنات الدرامية بين ١، 95،٣،٢ يرى فينافر Vinaver، مؤلف ومنظر كتاب «الكتابات الدرامية» (١٩٩٣) أن طريقة «تحليل نصوص المسرح» ترتكز على المسلمة الآتية: أ) أن فهم نص المسرح هو أساسًا، رؤية كيفية تشغيله دراميًا، ب) إن أسلوب التشغيل الدرامي يظهر عن طريق اكتشاف سطح الكلمة (١٩٩٣، ١٩٩٥). يبدو الأفتراح الأول لفينافر Vinaver مقبولا تماماً: فإن فن المسرح هو الذي يعطى مضتاح التشغيل للمسرحية، فيما يخص بالتحديد الفمل والشخصيات. إن الافتراضية الثانية

يمكن مناقشتها، هي بالفعل مؤكدة في أغلب الأحيان، ولكن يحدث أن ما، أسلوبًا رائد ينطوي على فن مسرحي كلاسيكي أو العكس.

هذه هى الحال بالنسبة للمسرحيات الكلاسيكية الجديدة التي تعيد وصفات قديمة جدًا تحت طبقة من التجديد. (مثل "الزائر" Schmitt Le visiteur).

أحيانًا لا يكون النص الجرىء سوى قناع لفن مسرحى وأيديولوجية قديمة جدًا. يجب إذن التأكد بعناية من صحة المسلمة التي يقدمها فينافر Vinaver والتدقيق في الاختلافات المحتملة بين شكل النص ومضامين الفن المسرحي.

سنتذكر أن زندى Szondi (١٩٨٣) قد جعل من هذا المعيار الخاص بالاختلافات أساس نظريته الخاصة بتطور الدراما من عام ١٨٨٠ إلى ١٩٥٠.

وعند الانتهاء من اختبار مساحة وخامة النص عن طريق القارىء، فإن المضمون الموضوعي، والسردى والفعلى للنص يكونون جميمًا في متناوله، وهنا يمكن التعرف على المضمون، الحكاية والفعل فعل المسرحية.

1- الحبكة: البنية الدلالية للنص المسرحي

البنية هي الهيكل الشكلي الذي يساند تجهيز مستويات نصية مختلفة وتسمح بملاحظة طبقاته الأربع بدءًا من المساحة المرئية للنص. في المستوي الأول، الخاص بتشكيلات ألخطاب، يعنى الإحساس شبه الفورى للحبكة والموضوعات، يلاحظ القارىء محورين متزامنين: المحور الأفقى، التركيب التعبيري (الأحداث التي تروى) والمحور الرأسي، الجذور (الموضوعات المتناولة). سيتواجد القارىء عند منتقى هذين المحورين، هاتين المجموعتين وهذين النمطين للنظرة.

السؤال الذي يطرحه تلقائيًا القاريء هو سؤال تفسيري:

ماذا تريد هذه المسرحية أن تقوله لى؟ عمّ تتحدث؟ ومن أنا كى أفهمها هكذا؟ ويجب أن أحدد سريعًا: هل أنا قارىء ساذج وجد نشرة عن المسرحية بالصدفة ويجب أن أحدد سريعًا: هل أنا قارىء ساذج وجد نشرة عن المسرحية بالصدفة ويقرأ لمزاجه أو قارىء – مغرج محترف، مصمم على إخراج النص الذى يقرأه؟ إن منظور المثل (كيف سأقوم بتمثيل ذلك؟) والمخرج (كيف يتم فهم المجموعة؟) هو الذى يبدو لنا الأكثر اكتمالا وإلحاحًا، والأفضل ملاءمة لموضوعه وهو الذى سنقترحه لهذه الأفكار. ولكنه ليس الوحيد: المنظور الخاص بالمؤرخ، بعالم اللغويات، بغبير الجماليات، الخبير الثقافي أو متداخل الثقافات، أيضًا صالح وممكن. ولكن نحن نتمنى وضع هؤلاء المتخصصين في خدمة قارىء ممثل (أو مخرج)، حيث إن هؤلاء متوقع أن يقرأوا ليحققوا فيما بعد عملية القراءة في إخراج (حقيقي أو فرضي).

۱- المضمون هو مجموعة بالتيمات والتيمات المتكررة. التى يتم رصدها عند القراءة الأولى، دون العلم بكيفية ترتيب هذه الخاصة فهى ليست بعد ملحوظة فى شكل محدد (فن المسرح)، وهى أيضًا ليست معلنة على ضوء قضية واضحة أو ضمنية، حتى إذا كانت كل تيمة ترنو إلى تأكيد ذاتها على شكل قضية.

التيمة موجودة طوال النص، يجتهد القارىء فى التعرف عليها وادخالها وفق التضادات لعلم الدلالة أو كوكبة تفييرات. إن التيمة سهلة الرصد، وتتجه ديناميكيًا نحو قضية تتهى إلى تشكيل مجمع وقائع الموضوعية.

يمكن للموضوع المتكرر أن يكون الخلفية، الموقف الأساسى، الإطار السام بداخل وحدة سردية أكثر اتساعًا.

إن التيمات والموضوعات المتكررة لا وجود لها في حالة نقاء ، هي تندمج افقيا لحبكة لا تظهر إلا بالنسبة لحدوثته التي تتكون في مضمون سردي إجمالي، الذي لا يستكمل معناه فعلا إلا عن طريق المنطق السببي والزمني للقضية.

سؤال الموضوع (عمّ يتحدث) يطرحه القاريء بدءًا من عالم مرجميته: يتساءل القارىء عما يريد النص أن يقول (له)، ما هي الافتراضيات للقراءة التي يمكنها أن ترتب وتفعل التيمات - هذا لأن التيمات حتى يتم ربطها بخانات أخرى - تظل الكترونية حرة، انطباعات ذاتية وخاطفة افتراضيات يجب التأكد منها، قضايا ضمنية يجب ترجمتها إلى كلمات عن طريق القارىء حتى تبقى كلفة.

تتم أحيانًا ترجمة بلاغة التيمات بلازمة (تيمة متكررة) أو Topos (هيئة ثابتة لرسوم متكررة تتواجد كثيرًا في النصوص الأدبية، كما يؤكد كورتويس (١٩٤٨ لرسوم متكررة تتواجد كثيرًا في التعرف على موضوعية تم فملاً شفرها، في انتظار تشكيل مسرحي (اختبار الحدوتة والفعل) وتأكيد ايديولوجي (اختبار المفني والخطاب الاجتماعي والاشعوري).

٢- يتم ترتيب المضمون طوال الحبكة. في حركتها نفسها، لأن المسرح لا يعتمل (إلا استثنائيًا) وقفات موضوعية مستمرة تكون فيها الموضوعات المتكررة واضحة، يؤخذ المسرح في ديناميكية مستمرة يدون فيها العمل الدرامي.

يدعو وصف وتخليص الحبكة إلى رصد لحظات المسرحية: يتم التمييز بوضوح بين المرض والمقدة، الطارىء، والخاتمة فى الفن المسرحى الكلاسيكى. بالنسبة للمسرح الملحمى، يكون الأمر مختلفًا، ولكن سينقسم أيضًا إلى فقرات متباينة. إن الحبكة هى تسلسل الأحداث فى المسرحية، الجزء السردى والتصويرى للبنيان الخطابى، وخصوصًا تقطيع النص.

إن التقطيع الخارجي، المرثى هو الفصول، المساهد، التابلوهات، القاطع، الجزئيات، وهو لايطابق أبدًا بصورة كاملة التقطيع الداخلي الذي يكون الناتج للإيقاعات المختلفة (سردي، بلاغي، مسرحي، تتفسى) الذي يجتهد القاريء في إعادة تكوينه.

٧- البنية السردية إطار مسرحي

المسردية، طريقة الحكى مع المسرح: هذا هو فن المسرح، تقع التشكيلات السردية بين التيمات والقضايا، بين دراسة الأشكال الواضحة، على سطح الخطاب (في A و1) ودراسة المضامين الخفية (في ٤٠٢). طبقًا لفكر زوندى Szondi (١٩٨٣)، يصبح الأمر في إجماله أن تتم المقابلة بين شكل ومضمون داخل الفن المسرحي، هذه اللوصة الدائرة من التعليل التي تطرح سسؤالين واكتهما مكملين لبعضها: كيف يتم ذلك؟ وماذا يصور ذلك؟

۱- يجب أولاً: استخلاص ما يتفق عليه للأداء التمثيلى من النص ومراقبة الطريقة التى يشترك بها في عرض الإطار الدرامي وتحديد نمط التشفير الذى يتضمنه هذا الأداء. من المفترض أن تراعى كل كتابة مسرحية ما هو متمارف عليه بشأن مقتضيات المرض المسرحى، فهى تتأثر ولو بطريقة عكسية بالمارسات المشهدية المعاصرة وإن كانت سابقة وفى كل قراءة تحتاج لنفس هذه الدراية وما يترتب عليها من ممارسات.

يجب أن نضيف أن الاتفاقات تعمل على كل مستويات النص، وليست فقط على مستوى النص، وليست فقط على مستوى الفن المسرحى. توجد بالفعل اتفاقات أسلوبية (A)، اتفاقات خاصة بالسرد (1)، اتفاقات خاصة بالاسانية (۲)، اتفاقات خاصة بالايديولوجية (٤) مسئولة عن تحديد كيفية رجوع النص إلى أفكار وقضايا بفضل هذه الاتفاقات، على جميع المستويات، يتصور النص العالم، ويحدد نفسه في صلة مع محاكاة للعالم الخارجي.

Y- تتكون الحكاية من مجمل الأحداث التي تضم الحدوثة. المضمون (ماذا يتم حكيه ?) ولا يهتم بالتفاصيل وصفائر الحبكة. فالحدوثة هي إذن المضمون السردي، ممنى السرد، الفمل وقد تم تصفيره إلى أبسط تعبير له ويمكن تلخيصه في جملة واحدة. في هذا المستوى من التجرد، فإن القارىء أو رجل المسرح (الذي يحقق التحليل الدرامي للمخرج) يحاول أن يفهم أهم افتراضيات من أجل التأكد من أن الحدوثة تؤكد فعلاً – في مستوى أكثر عمقًا وعامًا – ما تحكيه الحبكة. إن القارىء يعيد التشكيل وبيني الحدوثة مع تقديم زمان ومكان تكون الأفعال فيه قادرة على أن تدور، ولكن لا يمكن تطبيقه بطريقة ميكانيكية فن السرد على دراسة الحدوثة، لأن النص الدرامي يقدم (عادة) على شكل ديالوج، يمني كسلسلة ديناميكية لأفعال اللغة.

٣- هذا الربط بين زمان ومكان. والذي يسميه باكتين Bakhtine كرونوتوب أو الزمكانية (مزج المعلامات الزمانية والمكانية في شيء واحد معقول ومجسد، ١٩٧٨ اب: ١٩٧٧)، يكون وحدة لا تفترق عن الخيال وتصبح التوقيع الخاص بها. ويمكن الوصول احيانًا إلى إظهار الكرونوتوب الخاص بنص، عند رصد الأماكن والأحداث، والبحث عن التيمة واللفظ الذي يشير إلى هذه الوحدة الغربية.

يمكن إذن الحديث مثلاً عن «كرونوتوب» زمكانية الهامش في مسرحية «رغبة لله الله الله الحديث مثلاً عن «كرونوتوب» زمكانية الهامش في مسرحية «رغبة في القتل على طرف اللسان» de a Langue في مساحات غير محددة وغير متوقعة لهذا الفرض (ص٧) في دفي وحدة حقول القطن» Dans la solitude des champs de coton في منزل الطفولة في مسرحية «كنت في منزلي» atais alans mo maisan "ل... بفيضل هذه «الكرونوتوب» (الزمكانية)، يتمنع المفنى ويجد الفعل تصوره.

٤- تعطى طبيعة الصراع إشارة للفن المسرحى المستخدم. عقدة/ انفراج، بلبلة/ تعرف، لفز/ إظهار، حبكة/ توضيح/ موقف به غموض، من أجل فن مسرحى «مفلق» كلاسيكي. إن الفن المسرحي يدرس مجازفة الفعل، شروطه، الهدف منه، هو يحدد (مع ستانسلافسكي Stanislavski) المهمة الأساسية أو الهدف الأكبر للمسرحية والخط المتواصل الذي يسمح بالدخول إليه.

0- إن فن المسرح هو علم «الصراعات». الذي تتباوله وفق نمطية «للأشكال النصية» (فينافر، ١٩٩٣؛ ١٩٩٣). يرصد فينافر Vinaver ما يقرب من عشرين شكل نصى يحددها بدءًا من نمط الأزمنة من بين النماذج في المسرح الفريي، من اليونانيين حتى يومنا هذا. كل نمطية ، حتى الخاصة بفينافر Vinaver ، ليست سوى محاولة تصنيف أشكال التبادل بين الشخصيات، إن الأشكال النصية لفينافر Vinaver تذكر بنمط «أشكال الفكر» في البلاغة الكلاسيكية: الصلة بين الخطيب وخطابه. بصفة أساسية، تكون الأشكال النصية من الأزمة المفتوحة، المنيفة، السريعة إلى غياب الأزمة مجموعة ملحوظات، افتراضات عبثية، علامات غنائية)، تتضمن الأزمة الكلاسيكية سلسلة اشكال المجوم، الدفاع، الجواب اللاذع أو المخطط الإجمالي (فينافر م٢٠٠ Vinaver) تخترق أحيانًا الأزمة الضمير الخاص بالبطل: حالــة ضمــير، مــأزق، اختــار تراحدي.

يجب التمييز بعناية بين هذه «الأشكال النصية» التى تصف الروابط الأزمية للأبطال وأنماط الكلمـة (2A) التى يُمكن تعريفها بواسطة طريقـة الكتـابة، المساحة النصية أو أشكال الكلام المستخدم.

٦- إذا قدرنا أن المسرح «نوع» ، تمامًا كالشعر والرواية، سنتحدث عن «الأنواع الصغيرة»، ليس فقط بالنسبة للتراجيديا/الكوميديا، ولكن لكل الأنواع التاريخية الموجودة، وسيتم التمييز بين هذه الأشكال طبقًا للتيمات، أساليبًا وأشكال درامية.

إن معرفة الأنواع وخطابات النص تعطى معلومات عن القواعد، السجلات، النبرات للعمل الذي يتم تحليله. إن معرفة النوع والافتراضية المقدمة بخصوص نوع العمل المدروس تحدد إلى حد كبير تأويله.

إن قواعد الفنون الصفيرة مشفرة إلى حد ما بواسطة القانون الأدبى، واختراع أشكال جديدة يجبر على الإعلان عن القواعد التي تجدد أو تبدل فناً صفيرًا.

إن السجل أو درجة الكلام تخص طريقة الكلام، مستوى الأسلوب والتوريطات لهذا النمط من الكلام بالنسبة للفعل والكون الخيالي.

إن تحديد كل هذه العوامل الخاصة بفن المسرح يساعد القارىء رويدًا رويدًا على فهم الحكاية التى تُروى وكيف تتم ويلاغة السرد الذى يترتب عليه يعطى مفتاح الحدوتة والتبادلات الأزمية، فهى توجد بدءًا ومن خلال داشكال نصية، تتفذتها الشخصيات في تعاملها بعضها مع البعض. إن فن المسرح يخص إنتاج النصوص (والإخراج) من وجهة نظر المؤلف ورجل المسرح (بالمنى الألمانى)، كما يخص أيضاً استقبال النصوص (والإخراج) من قبل القارىء – المخرج الذى يجب عليه إعادة تكوين الاختيارات التفسيرية بدرًا من الموضوع المسرحى والتى كانت اختيارات المؤلفين.

الموضوع يختص دائمًا بافتراضية يجب دائمًا تحديدها والتأكد منها فيما يخص معنى الفعل والإطار التي تأخذ فيه معناها.

٣- بنيه تطور الحدث

بعد تناول المسرحية من مساحتها النصية، وبعد أن قارنت بلاغة الكلمات والتيمات والأشكال النصية وما تحكية القصة وكيف تحكيه الحبكة، تستكمل القراءة تدرجها من الخاص إلى العام، من المجسد إلى المجرد، وتصل أخيرًا إلى المستويات الأكثر بعدًا عن الفعل (٣) وعن الأفكار (٤).

يتبين للقارىء رويدًا رويدًا القوى التى تتحكم فى أفعال وما يحرك الشخصيات، وبصوره أعم، الأبطال، هذه القوى هى التى تفذى الصراع. إذا كان المسرح يقوم فعلاً، كما يؤكد برخت Brecht، على «إعداد تصوير حى لأحداث، تحكى أو تؤلف – تتج بين البشره. (٢:١٩٦٣)، يعيد القارىء تكوين الأحداث، ويعطى «لأفعاله أسبابًا اجتماعية تتغير مع الزمن». (١٩٦٣) هذه الأفعال، هذه المواقف، هذه الأسباب تنير الأحداث، أحيانًا بدءًا من النص الدرامى، إشارات المؤلف أو تصرفات الشخصسيات التى بتقمصها المعلون.

۱- الفعل هو ما نراه، التسلسل يكمل الأحداث، وهى تترتب وفق دخط مستمر» (ستانسلافسكي Stanislavski)، أو على المكس، بطريقة متقطعة هى مركزية أو متضاعفة فى أفعال جزئية متوازية تدرجها مستمر ومستقيم أو متضاع.

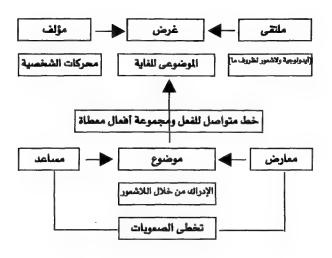
الخط المستمر للفعل يكون العمود الفقرى للدراما، يمكن أن نسجل بصفة
 خاصة:

- انعناءات الفعل: حيث تتخذ فجأة سيرًا جديدًا ويدخل السرد في مرحلة أخرى.
- نقاط الارتكاز الدرامية وكذلك الحركية والصوتية التي يذوب فيها القارىء
 ثم المثل.
 - نقاط المرور إلى الفعل: عقبات، أزمة، قمة، توقفات.

Y- إن البطل. منهوم موروث من جريماس (١٩٦٦) Greimals، هو إلى حد ما مجرد، يستحسن التمييز بين كل تدرجات الشخصيات بدءًا من البطل المجرد حتى الفرد المجسد، وتوفير مرور مستمر ومنظم بين الفعل المجرد والشخص المجسد. سيكون للمثلين - الشخصيات، تحت الشكل الآدمى، صفات سيكولوجية، سلوكية، نفسية وثقافية. وتحت الشكل المجرد، سيكونون خطوط قوة، تناقضات دمابين الشخصيات، ذرى أن مدخل الشخصيات يتم من خلال ميكانيات نصية، خطابية، فعلية وليست أبدًا طبقًا لتعرف سيكولوجي للشخصيات باستخدام طبقات غير معرّفة.

٣- إن النموذج الفعلى مفيد من أجل تصور شكل القوى، من أجل تجريب الشخصيات المختلفة على التوالى تحت مظاهر ممثل وفي مواجهتها للآخرين. من المهم ألا نقلص المثلين إلى شخصيات موجودة في المسرحية، ولكن تحريك كل القوى الحية في الدراما. وسوف نعرص على ألا نخطيه (كما يعدث كثيرًا) في السهم موضوع/ غرض والتأكد من ربط الثنائي مؤلف/ متلقى إلى الفرض وليس الموضوع وتحديد المحور مساعد – معارض بالنسبة لموضوع الفعل.

ویکون من المجدی المزج بین نموذج جریماس Greimas، وهو مجرد و عام إلی حد کبیر، مع نظریة (ستانسلافسکی Stanislavski) وهی کثیرًا ما تکون سیکولوجیة و حکائیة علی هذا النحو.



والنصوص المعاصرة، على الأقل التي تستمر في استخدام شخصيات فاعلة، يمكن تحليلها وفقًا للشكل الفعلي، ولكن الأهمية التي توجه في هذه النصوص لستويات أخرى، خصوصًا الأسلوبية، ترفض استخدام فصائل للفعل والحدوثة، لصالح كلمة – فعل – لا تكون فيه الشخصية القوة الفاعلة المركزية. وهذا سبب لمدم مركزية فصائل الشخصية الفردية في شكل التعاون النصى، لأن كل اثر تخلقي فردى يرجع إلى شخصيات عامة جدًا أو إلى خصائص خطابية وأسلوبية للنص ويكون من الأفضل من أجل وصف الفصائل الكبيرة للفعل، أن نبدأ من التميز الذي يمرضه فينافر Vinaver بين «الكلمة – الفعل» و «الكلمة – الأداة للفعل». إن «الكلمة – الفعل» قوم بتغيير الموقف، وبمعنى آخر هي تحدث حركة من وضع إلى آخر، ومن حالة إلى أخرى الكلمة – الأداة للفعل «تستخدم في نقل من وضع إلى آخر، ومن حالة إلى أخرى الكلمة – الأداة للفعل «تستخدم في نقل معلومات ضرورية لتدرج فعل المجمل أو التفاصيل (١٩٩٣).

وصف المثلين لا يجب أن يقتصر على تحليل سيكولوجي للشخصيات، ولكن يجب أن يظهر خطوط القوى للتناقضات وأحيانًا تكون هذه التناقضات ظاهرة هي حركة الشخصيات، في دالمواقف التي يسلكها الشخصيات بعضهم مع بعض، (بريخت، ١٩٦٣) سوف يتمكن القاريء ذو الخيال أن يتعرف على هذه الحركات التي يقترحها المؤلف بالتذكير بصلات القوة والحركة التي تشير إلى الطبقات، وسيتمكن من تصورها، وسوف ينتج عن ذلك بلاغة للممثلين، وهي مجمل الأشكال التي تصاهم في دينام يكية الدراما، وهو ما يسميه ستانسلافسكي Stanislavski بالخط المستمر للقعل مع الهدف الأكبر للمسرحية والمهمة الرئيسية لكل شغضية.

٤- البنية الأيديولوجية واللاشعورية: المنى

1- بعد رصد التيمات، وتشكيلها (وعدم تشكيلها) الدرامى و انفتاحها فى الفعل الخاص بالمكان والزمان، يأتى السؤال الأيديولوجى للقضية السياسى واللاشعورى: ماذا يقول ذلك لمن يعاول الدخول إلى عالم الخيال؟ كيف يعكس القاريء نفسه ويجد نفسه فى عالم المرجمى؟. هذه الخانة هى الصندوق الأسود لغير المنطوق. تعمل فيه جنبًا إلى جنب الأيديولوجية واللاشعور، كما بينه بدقة آلتو سير (١٩٦٥) Althusser، لأن الرهانات الخاصة بالدراما مثل أماكن الغموض تمثل أرض التقائها تحركاتها أماكن متحركة مثلما تكون التأثيرات المنعصة على القارىء غير متوقعة، إن تاريخ المقليات، وعلم الاجتماع وكذلك النقد السيكولوجى المهتم باللاشعور الخاص بالمؤلف والأشكال النصية، تعتبر كلها تخصصصات رائدة فى هذا الشأن «المسرح له دائمًا بعد أيديولوجى لأنه يغطب التأثر «مباشرة» هذا رأى سديد لآلان فيالا Alain Viala (١٩١٥).

٧- سيكون القارىء كالمشاهد منتبها لتاريخ النص. سيقراء في مضمونه السياسي والثقافي والاجتماعي. سيكون منتبها لتاريخ الواقع المقدم، وتاريخ الخيال كما كانت تواجه في الماضي وكذلك من وجهة نظرنا الحالية، لتاريخية الاستعمال، وكذلك تاريخية وجهة نظرنا على العمل الأدبي التي تكون غير محددة إلى الأبد. إن القراءة الأيديولوجية جماعية، فهي تخص مجموعة، فهي تهم بالجمهور أكثر من اهتمامها بالقارىء الفردي، وهي تجمع الاتفاقات الجماعية لهذا الجمهور في لحظة تاريخية ما، فلنسمها «أفق انتظار» مع جوس (١٩٧٨)، «برتوار» مع ايزر (١٩٨٥)، «الجماعة التأويلية طبقاً لنظرية

فيش Fish)، «حقل ثقافى» وفقاً لنظرية بورديو Bowrdieu). هذا البعد الجماعى للاستقبال، الذى يتحقق فى المسرح مباشرة من خلال حضور الجمهور، حساس لكل مستويات عمود الاستعمال المبهم.

٣- لا شعور النص تعبير سريع إلى حد ما وغير مفهوم للإشارة عما يخبثه النص – يتصل بالمضامين الأيديولوجية وكذلك الأفكار اللاش عورية الضاصة بالمؤلف والقارىء، وكل واحد منهما ويطريقته، يعاول أن يصل إلى ممانى مختلفة ممكنة. في المسرح، هذا المضمون الضمنى، الكامن، كثيرًا ما يمر بالنص المصفر حيث يختبىء أساسى الرسالة، في الوقت الذي لا نرى إلا سطح النص، ومن أجل الإمساك بالنص المصفر ما يخبؤه النص أو يظهر، ما يحمله ويتحمله – سنلجأ إلى عدة مفاهيم:

(أ) ما بين السطور: يقدمه النص كنتيجة للمنطوق.

شىء لاشك فيه. إنه استدلال يفعله متلقى، ويتوقعه المتحدثون، انطلاقًا من هذا الحدث الخاص الذي يشكله المنطوق (دو كروه في شيفر، ١٩٩٥: ٥٧ Ducrot in Schaeffer).

(ب) المفترض: هو يرجع إلى مجموع المارف التي يستند إليها النص لكى يؤكد اقتراحًا جديدًا إشارة مفترضة مقدمة كمعطيات نبدأ بها الكلام (...) بفضل ظاهرة الافتراضية يمكن أيضًا أن نقول شيئًا ونتصرف كما لو كُان ذلك لم يتم قوله، إمكانية تمكننا أن نضع الافتراضية بين أشكال الضمنى (دو كروه، 20ms la solitude des) وهذه هى بداية «في وحدة حقول القطن Pams la solitude des)

champs de coton: "إذا مشيت بالخارج، في هذه الساعة وهذا المكان، هذا يعنى أنك تريد شيئًا ..." (ص٩) يضترض بائع المخدرات أن فكرة أن الزبون يمشى حقيقية، ويستخلص بصورة لا تقبل الجدال أن الرغبة تحركه.

- (ج) الضمنى: يتمارض مع ما يقوله النص. بوضوح يوجد معنى ضمنى أبعد من المعنى المعجمى، النحوى، الدلالى الكلمات. إن الشخصية لا تتحاور فقط ببيانات واضحة ولكن كمكتسب أو كأمر واقع ما يقال ضمنيًا «بالقول بدون القول»
- (د) "الأيديولوجيم": هو يكون وحدة نصية وأيديولوجية في آن واحد بداخل
 تكوين اجتماعي، أيديولوجي وخطابي.

مثلاً تمبير عملية البيع في مسرحية كولتاس Koltes، الذي يعرف خارج المسرحية ولا يعاد في الحوارات، ينتمى إلى وسط اجتماعي معين. هو يُفهم في نمط خاص جدًا للخطاب ويلعب دور عنصر خال، مبهم، والقارىء مدعو دائمًا إلى تحديده. يتفق هذا "الأيديولوجيم" تمامًا مع استراتيجية المسرحية وديناميكية بحد بدون نهاية الغيرية.

٤- اماكن الفموض: لا يرجمون بالضرورة إلى نظرية تجسيد الرؤى البيانية للنص إذا كانوا تفسيريين أوأيديولوجيين أو لا شموريين (انجردن، جوس، ايزر Yngorden, youss, Iser). إنها تجبر القارىء لتصور ممثلين وأحداث، وإيجاد ترابط بدءًا من عناصر منفصلة وساكنة، وسد ثفرات الحبكة وعالم الخيال التي يمبر عنها النص. إنها تكون غموض النص الذي يحاول القارىء بلا جدوى أن

يحل المشوار أو النزهة التي يقوم بها القارىء في هذه المتاهة النصية، المكان الذي يمكن للنص ولقارثه أن يلتقيا هيه، يقترح النص، والتصرف للقارىء (ويذهب المخرج بالصندوق).

وهى النهاية، القارىء مدعو لتقنين، يعنى أن يفهم ويقبل، نظرة ما إلى العالم. إنه ليس لديه دائمًا الحرية أن يشك أو يرفض هذه الرؤية، وكما هو ممكن بالنسبة لبريخت Brecht، هو يجد كثيرًا نفسه مضطرًا من قبل النص إلى قبول البلاغة الاجتماعية واللاشعورية حتى لو رفضها كلها بعد ذلك.

0- مناخ المسرحية، هذا المفهوم القديم إلى حد ما الذى استخدمه ستانسلافسكى Stanislavski يصف بصورة غريزية الانطباع المام الذى يستخلص من الحدوتة، من الفعل، من التأثير الذى يشعر به القارىء ماذا نشعر إجماليًا وغريزيًا بعد انتهاء القراءة؟ بالتحديد النتيجة النهاية لكل الملامات، طريقة تقديم الفعل، أن تظهر – عن طريق المثل، مشاعر لدى القارىء والمشاهد قارىء – مشاهد، (لأن قارىء المسرح يكون دائمًا مشاهدًا وممثلاً، عندما يتخيل مشهدًا، لمبة، حركة، شيئًا مسرحيًا يتجاوز النص).

إن التأثير الحادث يتأرجع بين التعرف على الذات والمسافة في التعرف على الذات، القارى، يعكس نفسه جمعدًا وروحًا بين الموقف، الايحاء الدرامي يأخذه تمامًا. في المسافة، هو يبعد عن الحدث، يجعل مسافة بينه وبين الحدث بطريقة سياسية (برخت Brcht) أو جمالية.

الموضوع – بصفة عامة – يعنى أن تشير بإصبعك على ما يعس القاريء في العسمل المستوع – بخلاف الأستلة المسلوحة مسبقًا – لكل نص خيالى، هذا السؤال هو: ماذا يريد ذلك؟ (ماذا يعشى؟) (مونود، ١٩٧٧: ١٩٦١).

هذا الشكل الخاص بالتماون النصى لقارىء النص الدرامى لا أهمية له ولا يعمل فعلاً إلا إذا تم إدراك مختلف المستويات الخاصة بهذا الشكل كمراحل لمشوار مفتوح أكثر من كونه طبقة جامدة أو طريقًا مفروضًا ومستقرًا، له الفضل في تحديد المستويات وأصناف التحليل:

- (أ) علم الأسلوب
 - ١- الحبكة
 - ٧- فن السرح
 - ٣- الفعل
 - ٤- المعنى

يجب ألا نفصل بحزم المستويات وإغلاق الخانات تفسيريًا: ويتم توفير ممرات بينهم. وعلى سبيل المثال، التيمات (في) مازالت تابعة للنصية (A)، وللموسيقي وخامة الكلمات، ولا يأخذون معناهم إلا إذا تم تثبيته في الشكل الدرامي (في ٢ و ٣) وإلا إذا تم إشكائهم من خلال قضية (في٤) أما بالنسبة للممثلين (في٢)،

فهم متأرجعين بين تأثيرات الشخصية، حساسين في التحليل الدرامي في ٢ والقوى المخبأة في الدراما، مخططة في الشكل الأيديولوجي لكي و يستخدم هذا الشكل بطريقة حية ومنتجة، يجب إذن وضع علامات مستمرضة بين المستويات وإيجاد أدوات ومفاهيم تساعد على هذه المهمة. إن مفهوم البلاغة "الشكل" يعمل مثلا كمرشد من مستوى إلى آخر.

(A) إن أشكال الأسلوب ترتب النص وفق استماراته، وصوره، وتجتهد في
 التقسيم ومسرحة موقف المنطوق (B).

١- إن الصور التوقيمية.

«باليه الكلمات»، حـركـة الجـرى هنا وهناك، العـدوات والغـدوات، الخطوات، حبكات (بارت، ۱۹۷۷: ۷ Barthes ۷) مكونة في شبكات، في لازمات، في طرق حكي.

٧- الأشكال النصية

(فينافر Vinaver) هي أشكال المبارزة الكلامية والدرامية للشخصيات في أزمة. حتى الزمان والمكان، عندما يظهران أن على أشكال مجردة ومجسدة في آن واحد.

٣- الشكل،

بمعنى اللغة الألمانية Die Ligur، الذى يشير إلى الشخصية والظل، نجد هيه الفعل المثل، يمنى الأفعال والصفات بمعنى أرسطوط Aristote: مركز خاوى، ولكن عصبى حيث يتم مزج الحدوتة بالصفات.

٤- الشكل كعمل للحلم أو الأيديولوجيا.

يمنى التصورية Darstellakeit) والمسخ Entstellung) والتصورى بالمعنى الذى يراه Lyotard)، وصورة دولوز Deleuze.

إن علاقات الريط هي أيضًا التي تنسج بين العالم الخيالي (عمود اليسار) وعالم المرجع (عمود اليمين)، إن البلاغة الخاصة بالخطاب الاجتماعي واللاشعور ترتبط بعالمنا، خصوصًا من خلال الإيمان، الوضوح، التعرف على الذات، التأثير المحدث على القارىء. بالنسبة للنص الدرامي، فإن عالم المرجع الخاص بالقارىء مكون من استعمال المتحدثين، لقواهم النفسية والاجتماعية من خلال عملية القراءة. إن الاستحواذ على الخيال. عن طريق الاستجواب المشروع للقارىء، هو استرجاع هذا القارىء إلينا، هو وضعه العملي في المضمون المجسد لموقف المنطوق.

إن التماون النصى يجبر القارىء على اختيار طريقة للممنى، وتحديد الخانة، وبالتالى درجة التجرد التي تبدأ بها المشوار وكيفية السير فيه.

إن الطريق الكلاسيكي، وهو الخاص بفن المسرح، سيكون أن تنزل في كل مرة طابقًا من النصية إلى الأيديولوجية، ثم الصمود تدريجيًا مع تصحيح النتائج المجردة التي تم الحصول عليها مع خطاب السطح والنصية.

الطريق المعاصر، على المكس، هو ذاتى وغير محقق، بدلاً من البدء بإنتظام وكلاسيكيًا بالتيمات (١) والأشكال الدرامية (٢)، المرتبطة جدًا بالتصوير ومفهوم

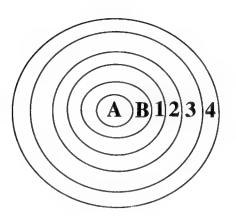
الشخصية السيكولوجية، سيبدأ الطريق الماصر غالبًا من وصف موقف المنطوق (خصوصًا لمحاولة إيقاعية)، ثم يذهب إلى الخانة الأيديولوجية، تاركًاجانبًا البحث عن الحبكة والشخصية، القصة والفعل. سنلاحظ ذلك في تحليلات المسرحية: النص الدرامي المعاصر يعرف غالبًا طريقًا للاختيارات الصدفوية، وينسب كل إدعاء لتحليل إجمالي، ويبعث إلى ما لا نهاية القراءة والشرح عن طريق منطوق النص.

يبقى أن نعرف إذا كانت الكتابة الدرامية الماصرة تستخدم بالأفضلية عددًا ما من الدوائر النموذجية بين إلحاحات التماون وإذا كان فى الإمكان محاولة نمطية كتابات بدءًا من هذه الدوائر.

لكى نعود إلى افتراضية (فينافر Vinaver)، تماثل بين السطح وفن المسرح، سندرس إذا كانت الكتابة لا تولد من صلة جديدة، وكثيرًا ما تكون متأزمة بين نصية السطح والفن المسرحى العميق، بالنسبة للمسرحيات المعاصرة، النصية هى «النتاج الذائب» للفن المسرحى: فهى تخلط وتطرد الأنماط الكلاسيكية للشخصية والحدث والمنى.

ولكن مـا الذى يميـز بالضبط المـمل الكلاسـيكى والنص المـاصـر، نص الثمانينيات والتسمينيات من القرن المشرين، وكيف يتم تكييف رسمنا للتماون على تحليل المسرحيات؟ فلنقدم تحقيقًا بسيطًا: بفعل المسافة الزمنية، والفارق التاريخي والأيديولوجى مع عصرنا، فإن العمل الكلاسيكى يفرض علينا اختياراته الدرامية ودائرته المنظمة من إلحاح إلى آخر، بالمكس، القرب الزمنى للنص المماصر، مباشرتية الأيديولوجيات التى نجدها، تدفع القارىء لكى يغامر بكل شيء وتجريب لكل شيء، حيث إن كل سير مقبول، إذا كان يساعد في بسط النص و يفاجيء القارىء. المجرى المعاصر سيكون إذن سريعًا، غير مكتمل، لا ممنى له لأنه لم يعد له مهمة الشرح أو الإقناع. إن قراءة النص المعاصر قد تغير ممناها، حيث إنه لم يعد مطلوب أن يحقق مجريًا كاملاً، لأنه محدد مقدمًا. يجب على قراءة النص أن تحدد، بصفة اختيارية، بشكل محدد له أن يعمل على تلاقى مجموعات مختلفة شبه مستقلة (خطابية، سردية، فعلية، أيديولوجية)، بدلاً من ربطها بعض والمرور بها بانتظام.

هذا يدفعنا إلى تعديل تقديم الشكل، لكى نتجنب الإحساس الطبقى وازدواجية السطح والعمق. إن وضع المستويات كدواثر متراكزة ستكون أكثر قريًا من ترصيع الإلحاحات وواقع التبادلات بالفعل كل مستوى موجود ومحاط بالمستوى التالى، المرور من مستوى إلى آخر. يتم كسلسلة من موجات صدامية تبعدنا أكثر وأكثر من الهوية والمادية النصية.



فى المركز، النصية (A) محاطة بوضعها المنطوق (B) الخطاب والتيمات (١) داخل القصة التى تروى، الحدوثة فى ٢، وهذه الحدوثة تتم قراءتها بسلسلة من الأضمال والأحداث (٣)، وهم أنفسهم موجودون فى بحر بلا شواطىء خاص باللاشمور والأيديولوجية (٤).

يتم تمريف الكتابة كمجموع النصية المسرحية (A et B) والفن المسرحي يتم تمريف (A et B) والفن المسرحي يتم المرور من المرئى إلى اللامرثى، من الأثر إلى اللا أثر.

الحدوتة (٢) موجودة في قلب الفن المسرحي، بين الحبكة والفعل، ١و٢، الربط بين الحبكة والحدوتة تكوّن تجمعها بين قصة عامة وحكمية.

Ye7، الربط بين الحدوتة والفعل يوجد حيث يترجم السرد إلى سلسلة أفعال. في ٤، تسبح - بلا تثبيت - كل القضايا والافتراضيات على اللاشعور واجتماعية النص. هذه الأفكار المائمة تدون أحيانًا في أحداث، أفعال (٢)، قوى فاعلة، مسلسلة في حدوتة (٢)، يمكن رصدها مباشرة في النص على شكل حبكة خطية، بتيماتها، وأجزاء خطابها (١)، المادية النصية (A). في تحليل المسرحيات، يراعي التفرقة، لكل خانة بين الأدوات المستخدمة، وفق تاريخية العمل والقراءة.

إن تحليل الأعمال، وخصوصًا المسرحيات الأكثر حداثة، يجب أن يظهر إذا كانت أنواع التحليل كلها ضرورية وكافية أو إذا كان من المناسب حذف أو - على المكس - اختراع أدوات أخرى. البرنامج المقدم طموح، ويتوقع كل التساؤلات المكتة، ولكن يمكن للكتابة المعاصرة أن تستغنى عن بعض مظاهرها، وتقترح أخرى وتحدد داثرة غير مسبوقة بين هذه الإلحاحات. من المحتمل أيضًا أن النصوص الماصرة ستكون غير مقروءة بصفة خاصة إذا لم يتم تصور موقف المنطوق وتجرية مشهدية تدخل بداخلها النصوص، ويعنى ذلك أن يتعامل معها القارىء ويحملها ويقوم بتوجيهها. وهذا يعنى إن هذا النموذج العام المقترح هنا، يجب أن يطبق مع الوضع في الإعتبار الظروف التاريخية للخطة، خصوصًا بالنسبة لشروط اللعبة والانتظارات الايديولوجية والشرعية للمتفرج (تجاريهم في القراءة).

يبقى أن نحدد إذا كان كل نمط مسرحية معاصرة يطابق دائرة محددة، مع أولوياتها وسقطاتها، والتأكد من أن النظرية الأكثر اتساعًا في أفقها قادرة على التعرف على الثراء الكبير للنصوص المسرحية الحالية⁽¹⁾.

⁽١) أنظر المراجع في آخر الكتاب (المترجم).

الفصل الثاني

ناتالی ساروت

لأتفه الأسباب Pour un oui ou pour un أونخر الكلمات في أعماق النفس

إن الصدفة التي جعلتنا نبدأ هذا الاستحضار عن الفن المسرحي خلال المشرين عامًا الماضية بمسرحية «من أجل نعم أو لاه قد أحسنت. تشغل ناتالي ساروت – حتى لو كان المسرح ليس الأساس في إنتاجها الغزير – مكانة متميزة في الإنتاج المسرحي، وتسمح لنا بتقييم حجم الفارق مع تجارب مسرحية معاصرة أخرى. هي تكون أيضًا الوقفة الجوهرية بين مسرح المبث، المسرح اليومي والفنون المسرحية التي نتاولها هنا، من فيناهر Vinaver وكولتاس وحتى نوفارينا Novarina الإجارس Lagarce وكورمان المسرحية اللحظة التي تأخذ الكتابات المسرحية الجديدة طرقًا أخرى تمامًا، وفق خط سير وتعددية عظيمتين.

تعتبر ناتالى سروت من آخر الكتاب النين يوزعون أنفسهم بين الروايات والمسرحيات، بينما يخصص بقية الكتاب في دراستنا إنتاجهم بالكامل تقريبًا في الفن المسرحي. لا يمكن معها فصل الأعمال المسرحية عن الإنتاج الرواثي والدراسات النظرية.

إذا كنا - طبقًا لخطئتا - قد اختارنا أن نكتفى بعمل واحد، هذا لأن هذه المسرحية، الأكثر تقديمًا في المسرح الساروتي، تدعو إلى التفكير بصورة أفضل من غيرها عن قدرات اللغة في فن مسرحي غير تخلقي يرعاه الخداع المرجعي. تعتبر هذه المسرحية الأكثر توفيقًا في إظهار أفكار المؤلفة عن الانتحاءات، والتي قُدمت منذ عام ١٩٢٩ . لقد تم تقديمها في ديسمبر عام ١٩٨١ كتمثيلية إذاعية، ثم ظهرت في عام ١٩٨١، ولم تقدم إلا عام ١٩٨٦ باللغة الفرنسية. هذه المسرحية هي سادس مسرحية للمؤلفة، وهي نتاج تفكير خمسين عامًا في كل هذه المسائل. هذا للتأكثد على أهميتها في التفكير في الفن المسرحي في نهاية القرن المشرين، بالإضافة إلى صفاتها الواضحة.

ومع ذلك، فإن هذا العمل ليس مسرحية ذات قضية تصور أفكارًا علمية عن اللغة، الانتحاءات أو الاتصال، فهى لا تصور أية نظرية، هى تجبر القاريء على الانتباء، وتقرير إذا كان يريد قراءتها كمسرحية سيكولوجية عن الصداقة أو لوجود دراما^(۱) حيث تلمب اللغة دور المقجر.

تعتبر كل مسرحية مقابلة في متاهة، وهذه المسرحية أكثر من غيرها حيث إنها تدعونا إلى استقبال هذا المسرح كمدخل أولي في مشوار نقدى ونظرى يتسم بتعرج مدهش.

ا- مصطلح . Arnan drykner Paris, Seuil,1991 في كتابه Nathalie Sarraute

1 - خط سير: حبكة، حكاية وأبطال القوة الفاعلة

بالنسبة لمسرحية بهذا القصر، يكون من الأفضل أن تتم قراءة خطية تأخذ من شرح نص لفقرة قصيرة جدًا، كما تأخذ من المدخل المصطنع الشمولي. ستشير هذه القراءة إلى الأدوات النظرية القليلة الضرورية للدراسة المامة المقبلة، مع الحرص على تسلسل الأحداث وتسلسل الأفكار الرئيسية. المسرحية عبارة عن ديالوج مكون من ردود قصيرة بين رجلين، H1 و H2. لا يقطع الديالوج أية إشارة عن تغيير المشهد أو تجزئة الحبكة، باستشاء ذكر أربع لحظات صمت (صه١٥٠، صه١٠).

إذن على القارىء - وريما على الممثل - إن يرصد لحظات الانتقال التي يتم فيها المرور بهدوء من حركة إلى أخرى. التجزئة هنا -- أكثر من أى مكان آخر -- اختيارية نسبيًا، أو لنقل ذلك بصورة أكثر إيجابية، هى تكون تقطيعًا مشهديًا وسلسلة اقتراحات تمثيل موجهة للممثلين. ويتم التمييز بين ما يقرب من عشر لحظات (أو حركات) هى أيضًا أجزاء بين «حادثين» للغة.

۱- الحركة الأولى: من البداية حتى "... أنا أيضًا، تخيل!" (صـ١٤٩٨): يأتى H2 لزيارة صـديقه H2 ويقود الاستجواب، هو يريد أن يعرف لماذا ابتعد الا متحفظًا، ثم ينطلق صـ١٤٩٨، ثم يكشف نفسه في النهاية: هو أيضًا حزين. هذا هو الحدث الأول للفة: الآخر يتحدث بالرغم عنه.

٢- من "أترى..." صــ١٤٩٨ حــتى "هذا جــيــد..." صــ١٤٩٩: H 1 يواصل
 الضغط على H2 الذي يؤكد بدوره «ليس شيئًا مهمًا» وإن «الموضوع مجرد كلمات»

(صــ ۱٤۹۸)، قبل أن يعـترف أنه توقف من أجل ذلك ...، من تعليق بين «هذا جيد»... و «هذا» (صـ ۱٤۹۹).

٣- من "هذا ليس صحيحًا"... (صد ١٤٩٩ إلى «هل تدرك ذلك؟» صد ١٥٠٠):
هذا التعليق بين كلمتين هو ماجعلة بالفعل يترك كل شيء ولكنه لم يحصل على
التصريح الرسمى من القضاة حتى أنه قد أدين لأنه «هومن يترك كل شيء من
أجل نعم أو من أجل لا، حيث أن العالم الخارجي لا يقبل إن ننفصل عن المجتمع
لمثل هذه الشكاوي.

ب) من «الآن أتذكر...» (صد ١٥٠١ إلى «الحالة كانت تبدو لى واضعحة» (صد ١٥٠١): يتذكر الصديقان ظروف الانفصال والأسباب المميقة للاحتقار المفترض من H 1 لـ H 2 عتاب H 1 إلى H 2 يزداد، كما تظهر بوضوح عقدة ثجاه نجاح صديقه.

ج) من "هل تريد أن أقول لك؟ صد ١٥٠١ إلى «سأنادى عليهم» (صد ١٥٠٢): H 1 يضع اسمًا على هذه النبرة الفاترة: كان تمالي.

هو يرفض أن يتحمل مسئولية ذلك، مسببًا حدثًا جديدًا عندما يتهم صديقه أن يكون «هذا أو ذاك» 42 يمنعه من يعرف مسبقًا ما هو فعلاً ما يمكن تعريفه.

٤- من دهكذا ... أقدم لك... (صـ١٥٠٧) حـتى «اتركنا، سـأتولى الأمـر» (صـ١٥٠٨): يستفسر H2 جيرانه عن التعالى عمومًا، ولكنهم لايفهمون معركة الأصدقاء وأسلوبهم ("هامش"، "قصيدة فشران"). يشكو H2 من أنه قد تم

حصاره من موقف صديقه المتمالي. رعونته وتهيجه يحرجان الجيران الذين ينسحبون من المحكمة عندما يجدونه متوترًا ومتهورًا. هذا الجزء يعتبر محور المسرحية، لأنه يفهم أن الخناقة لا أساس موضوعي لها وأن كل واحد منهما لن يستطيع أن يثبت صحة موقفه.

٥- من «إذن أنت تظن…» (١٥٠٥) إلى «من المستحسين أن أذهب…» (ص١٥٠٨): يؤكد الرجلان وجهة نظرهما ويوجة كل واحد منهما للآخر العتاب. يتهم H 1 H2 بمرض سعادته الشخصية وعدم الاعتقاد إلا في القيم العروفة، أما هو فهو بعيد… خارج… (ص١٥٠٨) لا يرى H 1 في رد فعل صديقه القديم سوى الغيرة، ويهدد بالرحيل حيث قد تأثر بكل هذه الاتهامات. هذا الجزء يؤكد قمة الضغط المسرحي ونقطة التحول للفعل: في الوقت الحالي يتأكد الرجلان أن أي اتفاق بينهما مستحيل.

۷ - من "حسن فانف ترض" (۱۵۱۰) إلى «إنه أنت أو أنا» صدا ۱۵۱؛ المشادة
 تزداد عندما يفقد H 1 من جديد الميزة باستخدامه لكلمات «شعرى» و «شعر».

إذن مع مسافة محتقرة وسخرية سهلة. يتذكر الاثنان ذكرياتهما مع عتاب الآخر لاستخدام كلمات سب. تصبح الاتهامات أكثر حدوثا وأكثر حدة.

٨ - من «أنت تبالغ» (صد ١٥١١) حتى «نعم» أننى أرى (صد ١٥١٤): تحفر الهوة بين الفريقين النقيضين، وتصبح المواقف أكثر عنفًا من جانب فريق H 1 وهو فريق الغانمين، أشخاص واثقفين من أنفسهم، مستقرين وفى الجانب الآخر H 2. فريق الشمراء، غير المستقرين، الفاشلون إلى الأبد. كل واحد يعترف بعدم قدرته للميش لدى الآخر، في المكان المتقلب الخاص بـ H 2 أو في المبنى «مغلق من كل إنجاه» (صد 101٤) الخاص بـ H 1.

فى نفس الوقت، يلاحظ أن كل منهما يصل إلى عكس موقفه فى البداية: H 2 يجد الكلمات (ساتكلم... فى الجانب الآخر، يوجد ألفاشلون) (صد ١٥١٢) و H 1 يسلك سلوك الشاعر.

P- من «ما الفائدة من الانفعال؟» (صد ١٥١٤) إلى النهاية: عدم التوافق يعمل بشكل متناقض في تقريبهم (Y^9). وتتحدد النهاية في ثلاثة أوقات، مفصولة بالصمت هذه المرة، H هو الذي يفكر في طلب جديد رسمي للانفصال و H هو الذي يفكر في طلب جديد رسمي للانفصال و H هو الذي يقنعه بذلك، لأنهما سيكونا بدون «أي تردد: هما مرفوضان» (صد H منهمان بالانفصال من أجل نعم و من أجل لا H (H) (صد H)، بين النعم واللا، من الصعب الاختيار، ولكن الجدل يمكن أن يستمر إلى ما لانهاية، لأن أحدهما H المنافعة بقول نعم للمجتمع والنظام، بينما يكر H (H) (طفعه للالتزام H).

إذن هذا باختصار هو تطور المسرحية والمراحل المختلفة للحبكة توصلنا هذه المراحل خطوة بخطوة إلى إثبات نهائي، مختلف تمامًا: المارضة أساسية، المشاجرة حتمية، المسرحية تعتبر ميكانيكية أوتوماتيكية يمكن تركيبها وستنتج نفس التأثيرات. بالطبع الدورات النهائية لا تحل أى شيء، ولكنها توضع المراكز، إيجابية أو سلبية، في مواجهة الجدل. يجب علينا أن نتاكد لمرفة إذا كان 4 لو 1 H يمثلان مركزين غير متصالحين (نسخة سيكومسرحية) أو إذا كانا وجهين لتناقض في داخل شخص واحد (نسخة الكلمة المسرحية) فلنبدأ ببعض الملاحظات المامة على الحبكة، القصة، الأبطال والقضايا.

الحبكة ليست «مرئية» بصورة كافية: لا شيء يحدث من الخارج لا تؤثر المناقشة بالمرة على العالم الخارجي، وهو ليس موجودًا، إذا استثينا فقرة الجيران. وبالعكس، تطور المواقع الخاصة بكل بطل، وضع التناقضات والمعنى العميق للقصة يظهر جليًا أكثر فأكثر خلال القراءة. القصة -- تقريبًا منسوخة على الحبكة -- تلخص في أربعة مراحل منطقية:

۱- اعتراضات من H2 إلى H1 بخصوص نبرة (مقاطع ٢٠٢٠١)

٢- وساطة مستحيلة من الآخرين (٤)٠

٣- سؤ تصرف من H2 (الحياة هنا) وتحول (٧،٦،٥)

٤- مباراة نهائية فاشلة (٩،٨).

القصة النهائية هي أن H 2, H 1 ينطلقان في «معركة شرسة، حتى الموت»، وأنهما ينتميان إلى «فريقين متنازعين» (صـ ١٥١١). هذان الفريقان هما على الأصح مفاهيم ومواقف عكسية، تمثلهم شخصيتان مختلفتان، يستطيعان «في الواقع» أن يتواجدا في شخص واحد فقط. الموضوع ليس واضحا يمكن التعبير عنه في مونولوج، أو مدخل.

الأبطال متضادون بوضوح، وهم «مبسطين» ماذا يمثلون بالتحديد؟

H 2
- يجد صعوبة في التسمية، والتصنيف
- يميش في عالم الشمر والانطباعات
- يعيش منعزلاً صفحة ١٥٠٨
- يرفض أن يُسترد
- هو فاشل يميش بالتقتير
– يميش في عالم منقلب غير متماسك

هذه المواجهة في مجملها كلاسيكية، بين رجل عام وشخص حميمي، بين من يميش في القرن ومن يميش خارجه، بين من يقبل المجتمع ومن يرفضه من أجل حياة داخلية ثرية، حياة فنان فقير وغير معروف. تكمن حداثة المسرحية في مواجهة مسرحية لهذين الاتجاهبن مع إظهار كيف أن كل عالم يتطلع أيضًا إلى امتلاك المالم الآخر. يريد H 1 أن يخترق سر صديقه، أن يتأقام مع المالم الاجتماعي الخارجي، بوضع قليل من النظام في عالمه الداخلي. ولكن لا الحياة الاجتماعية السطحية ولا الانعزال عن العالم ممكنين ويشعران بالرضا، بالمكس هما – وهذا هو الدرس المستخلص من المركة – متكاملان مثل النعم واللا، مثل كفتي الميزان، أو جزئي الدورة.

إذن من الأفضل التحدث، بالنسبة للأبطال، عن «تداخل الشخصيات» اللغوية، وعن علاقة مجردة بين قطبين خياليين وليس وحدة نفسية فردية أو نمطًا اجتماعيًا. ليس للشخصين المتداخلين أى حافز، أونية أو هدف أو أعمال جسدية مجسدة، حيث إنهما محرومان من الهوية الشخصية والاجتماعية. ومن أى ملامح نفسية أو اجتماعية. بعيدًا عن أى أثر للواقع، هما يتميزان فقط ببحث تجرد: خطوط قوى واضحة، تأثيرات سيماترية، إيقاعات كلامية منتظمة. إذن هما أشخاص لغة مقدمين فقط وفق اتفاق مسرحى ولا يملكون أى وجود تخلقي في عالم خيالي. هما ركيزة اللغة، القناة وواقية الصواعق اللاتي تمر بهم كركيزة، عن طريق هذه الحركات التي يقوم بها كل الناس ويمكنهم في كل لحظة أن تظهر عند أى شخصه (صفحة ١٥٥٤).

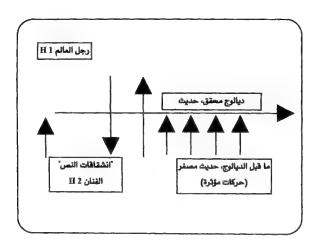
وبدلاً من تجسيد حالة نفسية أو شخص اجتماعي، تقوم الشخصيات المتداخلة بتدريج الكلمة بينهم، تمر الكلمة بواسطتهم. ولهذا سيهتم التحليل المقترح ليس على الشخصيات، بل على كلماتهم، لأنه كما تقول ناتالي ساروت Nothalie على الشخصيات نفسها، كلما نقص اهتمامنا بالكلمات: «هذا حسن…»، وبما تضمنه (۱).

٧- كلمات وانتجاءات

فلنتبع هذه النصيحة الصائبة لنتالى ساروت Nothalie Sarraute ونهتم بالكلمات: نواجه النص الخطابى والمنطوق للمسرحية مع أفكار المؤلف على الحركات الموثرة مع اقتراح شكل لمختلف الإلحاحات:

⁽۱) ناتالی ساروت - سیمون بن موسی: 'ناتالی ساروت، من آنت؟'، Lyon La manuca (۱) ۱۹۸۰ . در انت؟' ، ۱۹۸۷ . در انت

الترجم: Tropismes: انتجاءات



انتحاءات (حركات مؤثرة)

يرجع مفهوم ساروت عن الحركات المؤثرة إلى الثلاثينيات. وقد عرضت المؤلفة هذا المفهوم منذ عام ۱۹۲۹ ونشرته Tropismes في عام ۱۹۲۹ . وقد داومت على شرحه وتحديده في رواياتها وفي مقالاتها النظرية التي ظهرت في عام ۱۹۲۵ في L'ére du soupcon وقد قامت بتطبيقة على أفكارها عن المسرح في دالقفاز المقلوب» Le Gant retourné عام ۱۹۷۰ (صفحة ۱۷۷۲ – ۱۷۷۳).

طبقًا لأبسط تمريف، الحركات المؤثرة هى «انطباعات تصدرها بعض الحركات، بعض الأفعال الداخلية». هى «تحركات لا يمكن تعريفها، تنزلق بسرعة كبيرة إلى حدود ضميرنا، هى أصل حركاتنا، كلماتنا، مشاعر تعترينا، نظن أننا نشعر بها ويمكن تعريفها». (ص ١١٥٣). تحدد المؤلفة أن هذه الحركات ليست تحت سيطرة الإرادة ويتم إصدارها بواسطة تأثير خارجي، والكلمة، ووجود الآخر أو وجود أشياء خارجية(١).

فى الأعمال المؤلفة الأخرى، تأخذ الحركات المؤثرة معنى شبه بيولوجى، وهكذا نقرأ فى بداية Tropismes: «كان يبدو عليهم أنهم تفجروا من كل مكان، يبزغون من رطوية الهواء، كانوا ينسابون بهدوء كما لو كانوا نضحوا من الحوائط، من الأشجار المقلمة، من الأراثك، من الأرصفة القذرة، ومن الميادين صفحة , ٣ فى المسرحية يتولى حيوان الخلد الصغير مسئولية اقتراح التحرك غير المعروف

⁽١) نقلاً عن Natholie Sarroute: Arnoud Rykner، (صفحة ١٧٨).

والمقلق للحركات المؤثرة انطلاقًا من إحساس H 2 للانطلاق في مجال اللغة المنظمة ل H 1: «إنه شيء غير ممروف، ربعا يكون به تهديد، يحدث هنا، في مكان ما على جانب، في الظلام... حيوان الخلد يحفر تحت البخيل المعتنى به حيث يتماركون»... (صفحة ١٥٠٢). في الواقع كما تؤكد ساروت Sarraut في دالقفاز المقلوب، de Gant retourné في الواقع كما تؤكد ساروت المسرح. الحركات المؤثرة هي «تحركات داخلية دقيقة تنزلق بسرعة كبيرة إلى حافة ضميرنا، تحركات ليست (عكس ما قيل) كما تظهر في البداية: انبساط رخو، تحركات غير محددة، بل كما أظهرها في كتبى: تحركات محددة، درامات صغيرة تتطور وفق إيقاع ما، ميكانيكية مكونة بدقة حيث تتداخل التروس الواحدة في الأخرى (صفحة ١٧٠٧).

فى المسرح، كل شيء حوار، الصديث المصغر أصبح حديثًا، الصور، الأحاسيس، الخلجات، الإيقاعات تدافعت نحو أبواب الضمير، ثم تنتشر فيه. كما لو كان القفار قد تم قلبه وأصبح داخله خارجه: «وأخذت الشخصيات تتكلم بعديث لا يقال عادة. ترك الحوار السطح، ونزل وتطور على مستوى التحركات الداخلية التي تكون أساس رواياتي. واستقر في مستوى ما قبل الحوار. (صفحة ١٧٠٨).

يصبور الشكل السبابق الصبلات بين الأبطال H2, H1, H2 والحباحات تكوين الديالوج في آن واحد، ويضع المعطيات الجديدة للحركات المؤثرة في الجهاز المسرحي، والتي أصبحت مسرحية «من أجل نعم أو لا» «الدفاع والتصوير.

يمثل H2, H1 اتجاهين متضادين H2 الفنان يريد أن يبقى هيما قبل الديالوج، غير المحدد، ولكنه يشمر أنه مشدود من H1 نحو المعتاد والتعبير بالكلام. H1 رجل المجتمع يذهب إلى H2 لكى يشرح بعد صديقه، ولكن أيضًا لكى يراقبه، ويعيده إلى حياة اجتماعية «عادية». المرور من مستوى إلى آخر يتم من خلال «الانشقاقات» الدقيقة لسطح النص، حيث تكون «القشرة الخارجية للمعلوم والمرثى مثقوبة في نقطة صغيرة للغاية» صفحة ١٧١٠.

ديالوج السرحية يضع مبدئين متضادين في مواجهة، تحملهما شخصيتان مختلفتان: الرغبة في التسمية، في تصنيف، في إيجاد أشكال تدعو للاطمئنان بالنسبة لـ H 1. وبالنسبة لـ H 2 الرغبة في البقاء في الشعور، فيما قبل الكلام، الحركة المؤثرة للتحركات الداخلية. وبذلك، يقوم الإلحاحان بحالة تبديل سيجد H 1 العاقل H 2 المهمش في ملعبه، لكي يعيده إليه، ولكن أيضًا لكي يتعرف بصورة أفضل عالمه الذي ينتهي إلى التأثر به، على العكس، H 2 الحساس، بمجرد اعترافه بسبب بعده، يتجه إلى ملعب خصمه، ويلغى نهائيًا فكرة طلب الفراق، بالرغم عن اختلافهما المؤكد، فإن كل واحد يتطلع إلى أن يُصبح الآخر، نتيجة مقابلتهما أو على الأصح تبديلهما، يقرأ على سطح النص، في الحد المشترك بين الشعور والكلمة، في الانشقاقات الدقيقة للنصية. في هذه الناطق منتاهية الصغر وغير المحسوسة، يحاول الشعور النقى أن يعبر عن ذاته بكلمات، والكلمة تحاول أن تجد الأحاسيس التي سبيتها، على حافة هذه الانشقاقات هذا الجرح، الإحساس يصبح لفة واللفة تصبح إحساسًا. فى النبرة، فى هذا الجرح للفة، تسكن أهم حركة مؤثرة للمسرحية، هذا الفارق وهذه نبرة الصوت، هنا يصبح الإحساس معنى والمتعدثان يلتقيان لحظة، ما قبل الحوار والحوار نفسه، الإحساس والكلمة يتلامسان، تنطلق الكتابة المسرحية من هذه الشرارة.

الكلمة الدرامية

ساروت جاءتها فكرة مسرحة هذه الوظيفة للاحساس والكلمة عندما تخيلت مقابلة صديقين، أبعدتهما الحياة، ولكنهما يرغبان في الاقتراب، ولكن هذا الستوى التصوري، حدوتة خلاف بين صديقين ما هي في الواقع إلا مظهر لطيف لمُناقشة مسألة ظهور الديالوج بدءًا من الحركات المؤثرة ما قبل الديالوج، لكي يتم اقتراح حدوته، كلمة درامية، تشير إلى لغة أخرى، كلمة درامية تعكس ميكانيكية اللغة في صور ديناميكية ومسرحية. في هذه الكلمة الدرامية، كل تقدم يأتي من الديالوج، من اللعب البارع على الكلمات وليس من أعمال خارجية، فلنلخص للمرة الأخيرة حدوتة هذه الكلمة الدرامية: قطب اللغة (H 1) يريد الاقتراب من قطب الإحساس (H 2). ولكن عند تقوم اللغة المنطوقة بتسمية الصمت، هي تصنف كل شيء وتعمل على هروب الإحساس، معركة تأثيرات ذات مخرج غير مضمون، تضع الإلحاحان في مواجهة، وهما تكمُّنان في ممسكرين يتزايد بمدهما: الواقع ممروف إلى درجة كبيرة والشمرى غير واضح، لا يمكن للقطبين أن يتواجدا الواحد دون الآخر: لا اتصال بدون كلمات، ولكن بما تفيد الكلمات إذا كانت منفصلة عن جذورها، من الأحاسيس ومن تحركات العالم؟ تتجه هذه الكلمة الدرامية بطبيعتها إلى التجرد: التجرد الخاص بكل فلسفة للفة. لا وجود للتصور في هذا البحث عن اللفويات المامة H 2, H 1 هما ضميران لفويان نقيان، هما فكران جميلان في التقليد الكلاسيكي الفرنسي النقي، هما رجلان بلا صفات وليسا شخصين اجتماعيين تربطهما قصة مشتركة. وعلينا، نحن فقط أن نعكس عليهما تقديرات على محيطهما الثقافي بقدر ضئيل، أن نرى فيهما، على سبيل المثال، خنثيين أحمقين يستخدمان جملاً جاهزة من الخطاب الغرامي، لأن النص لا يحدد أي شيء.

الكلمة الدرامية ليست تراجيديا كلاسيكية مجردة تنتهى بمواجهة لا يمكن إصلاحها، دممركة شرسة، أو دممركة حتى الموت، (صفحة ١٥١١). هى بالأحرى ممركة ضد النفس وانقلاب كوميدى أصبح ممكنًا بواسطة الشكل السخرى للمسرحية: كل واحد يخدع نفسه على نفسه، والقارىء أيضًا، طالما لم يمسك ميكانيكية السخرية للمسرحية كثيرًا ما يتطابق مع أحد الشخصين ويظن أنه مضطر لاختيار ممسكره. في الواقع هو لم يفهم أن الشخصية ما هى إلا ميكانيكية شكلية، أداة للحركة المؤثرة، وأنه قابل للتبادل حيث إنه اعتباطى واصطلاحى.

فلنقرأ المسرحية ككلمة درامية أو مسرحية سيكولوجية من الحى اللاتيني. على كل حال لابد من تحديد الانشقاقات الخاصة بالديالوج، وتحديد المصدر والوظيفة، وخصوصًا فحص مادته النصية.

٣- تصدعات الحوار

النظرة الأولى لا تظهر أى شرح! الديالوج، السلس جدًا، هو نسيج متواصل من أجل الجمل القصيرة والمترابطة. على المكس، نقاط الوقوف كثيرة بعد كل جملة، وتسهل المرور المستمر من متحدث إلى آخر. يستمر الديالوج بلا عناء مثل أى حديث عادى، بينما تهتم دراسة الموضوعات ببحث قهرى للصمت، والنبرات وقضايا النية، ويتناول أشياء عادة يتم الصمت عنها، أشياء لا قيمة لها كما في التقليد الأمثل للكلام المصطنع ومن هنا ينشأ تضاد ساخر بين موضوع غريب وشكل معتاد.

كما لو كانوا يتحاورون بالانطباعات الشعرية لـ H 2 مع النبرة النثرية لـ H 2. وبضضل الجهاز المسرحى، ندخل شعلاً هي التحركات الداخطية لما هيل الديالوج الروائي.

إن تحليل الديالوج في المسرحية دقيق للفاية، لأنه يجب أن يقدر اردواجية النوعية، التحركات الفامضة للحديث المصغر التي صعدت على السطح وواقعية التبادل الكلامي. يجب أن يوفق سيكولوجية للأعماق وأسلوب للمساحة النصية. ولكن التحركات الفامضة والنصية اليومية مرتبطتان، لأن كتابة ساورت Sorreute في تكوينها، بدأت من تحركات خفية، من الحركات المؤثرة، من الحديث المصفر لكي تصعد بعد ذلك على السطح العادي للديالوج اليومي. هذا الصعود يتم من خلال انشقاقات خفيفة «لقشرة المعلوم والمرئي» (صفحة ١٧١٠)، (انظر الشكل صفحة ٢٨).

ولكن أين يتم وضع هذه التصدعات في النص، وما هي مسبباتها؟

١- النبرات

كما في المثال الشهير، على لسان H 2، لتطويل كلمة lvien والوقفة قبل Ca تودى النبرة إلى ذاتية المتحدث في اللغة، هي تحدث خلسة تقييمًا سيكولوجيًا واجتماعيًا للواقع. كل المسرحية مليئة بمثل هذه المساحات الإضافية يتبادلها بعرية الشريك والمستمع – المشاهد، من هذه الفقرات يحدث سوء الفهم، الضروري لفهم التلميعات أو النوايا المختبئة ويبقى النص مفتوحًا، لأنه لا يحتوى على نظام إرشادات للنبرات، والتي تتبع الاستقبال وتمثيل المتحدث. تقول الشخصيات أشياءً متناهية الصغر أكثر منها حميمية.

٢- التسميات

هى اللحظات التى يجد فيها المتحدث الكلمة التى تناسب إحساسه، وهذا ما يقتل فى نفس الوقت الإحساس H 1 أخصائى هذه التسميات: هو الذى يصف النبرة «بالمتسامحة» ولا يكف عن تعريف سلوك صديقه. تُظهر المسرحية تقوق H1 على H2، التدرج القاسى للتسمية.

٣ – الهلالان المزدوجان

اللذان نلاحظها في المساحة الصغيرة الساخرة للمتحدث على كلماته هو (مثال ما قاله H2 بخصوص «الشاعرية» صفحة 101) تعتبر وسيلة أخرى

لإعلان تقسق العالم، والإشارة إلى أن اللغة ليست علامة تفطى الواقع وأنه يمكن فصل بعض كلمات للإيماء بتقرير لا يتم توصيله للمتحدث إليه. تعتبر بعض المشاهد (صفحة ١٥١٢، صفحة ١٥١٢)، الشعر، وخلال صعودها إلى السطح النصى الواقعى، يتفتح ما قبل الديالوج والحركة المؤثرة، بالعديد من فقعات التفاهة.

٤- العبارات الجوفاء

ليست فقط صيغاً مقولية يستخدمها H 1, H2 بصورة غير معتدلة. هي ليست أيضًا مُقولية مسرح العبث أو المسرح اليومي، يمكن القول إنها، كما بين السارتر Sortre في مقدمة رواية ساروت Sortee ، Sortre في مقدمة رواية ساروت Sortee ، أماكن التقاء لأفراد مختلفين: «الموضوع العام لكل الناس ويخصني، أملكة أنا بداخلي للعالم كله، هو وجود كل العالم بداخلي (صفحة ٢٦). في مسرحية «من أجل لدعم ومن أجل لا» Pour un oui pour un non ، الموضوعات المامة هي المواقف بداخل اللغة حيث يمكن أن نتفق، مثالاً من أجل النقاش، إزاحة خلاف، طلب حكم الجيران أو محكمة وهمية . H1 لا يكف عن إجبار H2 للمجيء في أرضة، وتحديد ما يشعر به بصورة غير واضحة، والتفاهم بينهما ومقابلته في موضوع عام يكون مقبولاً اجتماعيًا. الموضوعات العامة لا تكف عن الظهور واختراق الانشقاقات حتى ينتهي الصديقان، في لحظة (صفحة ١٥١٤)، على الاتفاق على كل شيء وترديد صلاة كلمات مهدئة ("ما الداعي لذلك" يكون من الأفضل"...، "من الأصح"، "أفضل حل"، صفحة ١٥١٤).

٥ – الأسلوب الساخر

إن السخرية – يجب أن نؤكد ذلك – تبرز في عدة أماكن من النص ويحدث أن تشكر الشخصية نفسها من وقوعها فريسة لها: H2: لماذا تقول ذلك بهذه الطريقة؟ بهذه السخرية؟ صفحة (١٥٠٣). في أغلب الأحيان، على القاريء أن يتبينها أو أن ينهم النص كما هو:

H1: لم يحدث أبدًا شئ بيننا" (صفحة١٤٩٧)

وريما لم يحدث عراك، ولا صداقة بينهما أيضًا! هذا الشيء الذي لم يحدث بينهما هو على كل حال موضوع مناقشتهما:

H2: 'شيء مؤسف يستدعى الشفقة، لا يمكن قول شيء...' (صفحة ١٧٩٨)

في الواقع، هما لا يفلحان أبدًا في التعبير بوضوح.

كل المسرحية موضوعة تحت علامة السخرية، لأنها تتبع نبرة. كل الكلمات غير اللائقة في المناقشة بمكن تحويلها إلى معنى أصلى أو متصور. حتى لحظات السكوت بليغة.

٦- لحظات الصمت

فى الحديث - خصوصًا إذا كان تقيلاً، طويلاً ومن الصعب تفاديه، تكون شرخًا آخرًا في الجدار بين ثقل التحركات قبل الكلامية والكلمة المنطوقة. إذا كان صحيحًا أنه "ديالوج قد ظهر مستثيرًا بهذا الصمت مشدودًا بهذا الصمت و يأخذ في الكلام، وفي التخبط والهياج. (صفحة ٧٨٧٠)، لأتفه الأسباب Pour un non يأخذ في الكلام، وفي التخبط والهياج. (صفحة ٧٨٧٠)، لأتفه الأسباب صنوعاً مويلاً بين شخصين. ولكن هذا الصمت المبدئي يتكرر خلال المسرحية. ليس مقصود فقط الثلاث لحظات صمت الواقعة قبل الخاتمة (صفحة ١٥١٤ – ١٥١٥) ولا لحظة الصمت الفنية أثناء خروج الجيران (صفحة ١٥٠٥)، ولكن لحظات للمسمت التي تزين الديالوجات، في الداخل وبين الردود، والتي توشك في كل لحظة على إثارة رد فعل الشخصيات، إذا تم فهمها ككلمة مؤسفة. على العكس، هذه لحظات الصمت، التي يصمب الإحساس بها تسكن الديالوجات، تكون شبكة أكثر تماسكًا من مقطوعة موسيقية. هذه اللحظات تهدد في كل لحظة يتفكك النص إذا كان القاريء غير منتبه، كل شيء بيدا بها:

"اسمع، كنت أيد أن أسألك..." (صفحة ١٤٩٧) وكل شيء ينتهي عندها: "من أجل نعم... أو من أجل لا؟ "صمت" (صفحة ١٥١٥).

٧- الإيقاع

الذى ينتج من هذه اللحظات الصامتة هو هى أغلب الوقت منتظم، مثل تبادل البنج بونج مع كرة خفيفة جدًا وسريعة حتى تصبح غير مرئية. ولكن، على قاعدة هذا التبادل النضيط مثل مؤقتة موسيقية، يكون المتحدثين كلمة شقية، ينطقون بكلمات تتعدى فكرهم، ويصورة غير إرادية يظهرون اعترافات أورغبات لا شمورية. هنا يصبح الإيقاع أكثر حدة، كما لو كان المتحدثون غير مستقرين بمثل

تلك «حوادث اللغة»، هذه الحوادث تحدث عندما يظهر عنصر غير منتظر من الخطاب فجأة، الظهور دورى: كل الحديث بين الرجلين يعتمد على استرجاع ذكريات، هى فى الغالب غير سارة التى "خفية" بفضل مجهود المتحدث وضغط محدثه.

هذه الظاهرة معروفة في علم اللفويات مثل الإخضاء أو "رجوع مضاجيء للضمير (...) لفقرة كانت تتقص في بيان". أحيانًا الإخضاء يكون صعبًا أو يماق من الآخر:

H 1: "انا لا أرى السبب... كيف جـرؤت... معك... لا حـقـيـقــة يجب أن تكون..." (صفحة ١٥٠٢).

H 2: "لا، قف ... ليس ذلك" ... (صفحة ١٥٠٢)

الإخفاء نشاط مشترك للمؤلف، 'الذي يتمامل مع الصمت'، للشخصية، خصوصًا H I مصمم على فضح محدثه. هذه التأثيرات الخاصة بالإخفاء والظهور هي وسائل تضخيم وبطء للفة. يتم التركيز على تفصيل واحد يفحص بالنظارة المكبرة والبطء يمكن أن يكون صمتًا مطولاً أو الهلالين المزدوجين، يحدد المساحة أو أيضًا تمبير يتم تقييمه في معناه الحقيقي.

الحديث يتم إيقاعه "بنقاط ظاهرة" حوادث اللغة، التركيز على حادث مختبىء التي هي أيضًا خبطات مسرحية صغيرة تقى الأهمية المسرحية. فى هذه اللعظات المتقاسمة، تتشابك الحبكة السيكولولجية وحدوته الكلمة الدرامية. فلنذكر أهم ظهور لهذه الموضوعات العامة (الأطراف، المنارات وتركيزات أخرى()

- أعتراف في هذه الجملة التعيسة (هذا حسن... هذا...)
 - الاستشهاد بالآخرين
 - الاستدلال بالشاعر مقولة فرلين Verlaine،
 - الهلالان المزدوجان
 - عبارات مبتذلة
 - ثنائي الالتقاء

كل هذه التشققات، التى تسمح أيضًا بظهور بعض الملاقات والدلالات، تتسبب فى تكوين الديالوج أو الحوار "المرثى". هذه الانشقاقات تتجمع تحت أعيننا لكى تكون مُجملاً متماسكًا، الخاص بعرض تخلقى مغلق، وديالوجًا محبوكًا، مما يعطى للمسرحية جانبها الحى والبراق، ولكن يستبعد التفكير اللغوى للكلام الدرامى.

٨- أسلوب الحوار،

حتى لو كان نص المسرحية هو حصيلة التحركات الصاعدة من الأعماق وهي كثيرة، متخالطة، والذي يراها كلها في لحظة من يشاهدها من الخارج، ولا يجد لا الوقت ولا الوسيلة لتفرقتها أو تسميتها (صفحة ١٦٠٦)، فهو - أى النص --ينظم نفسه فى تشابك كامل من جمل قصيرة، كلها مفهومة ومقدمة بحيوية ومهارة.

تعتبر اللغة من مستوى أسلوب متوسط ودارج. هى ليست مرتبطة بوسط اجتماعى معين. فهى بذلك تسهل تبادلاً كلاميًا مجردًا، محدودًا فى أساسة، فى ميكانيكيته، كما لو كانت تتقية اللغة حساسة جدًا وهى آنية من H 2 قد تمت بواسطة H 1 الحريص على المتاد. ساروت Sarraute وشخصياتها تجد 'اللحظة التى ينقى فيها الإحساس لدرجة أنها تصل إلى إيجاد لغتها الخاصة بها' (احاديث صفحة 11۷).

٩ - الأشكال النصية.

يرى فينافر Vinaver (صفحة ٩٠١) أن الأشكال النصية هى الخاصة بفن مسرحى للحديث، لأن الكلمة الدرامية محجوبة فى الحبكة المرئية لمناقشة بين أصدقاء وهى تنوع وفقًا للحظة التداخل الكلامى:

- المساءلة والتجنب: تميزان أول وثانى مقطع. يقود H 1 التحقيق، H 2 التحقيق، H 2 يتجنب أسئاته، في لحظة "انفعاله"، ويصبح الرجالان ثنائيًا آخر من الأشكال: الهجوم والرد.
- الهجوم والرد هما الأداتان المضلتان "للأخوة المزيفين" ويجب الإشارة هنا إلى دفعة لفوية أكثر من الحديث عن هجوم موجه:

H 1: "اسمع، كانت أريد أن أسألك..." (صفحة ١٤٩٧)

H 2: آم؟ أنت إذن تراها؟ وتعرفت عليها؟" (صفحة ١٥٠٢).

الدهمة متواصلة، على صورة المجهود الدائم للمتحدثين لإيشاف الآخر في الاعتراف وإيقاف تقدمه.

- المبارزة كلامية، ولكنها مباراة مبارزة، هي إذن صورة لقدم السفينة لهذه المواجهة لدفعتين متضادتين. ممركة مستمرة، باستشاء اللحظة القصيرة (صفحة 101٤) التي يبدأ فيها المتعاركان شائيًا، من أجل الاحتفال سخرية أخرى! بالرغبة المشتركة في الانفصال عن الآخر.
- لا للسرعة الخاطفة، يعنى المفاجأة، التى تكمن فى بزوغ غير متوقع لكلمات جديدة، لأن هذه الكلمات فى إجمألها متوقعة منذ حدوث الحديث المصغر، عندما تفهم الميكانيكية الجدلية التى تربط H 1 و H على السطح كما فى عمق النص.

من كل هذه الأشكال، أكثرها شيوعًا يخص معركة الثنائي. الشخصيات المتداخلة ليمت سوى أشخاصًا لغويين، أشكالاً أسلوبية تتقدم بدهمات منتائية ومستمرة من خلال الخطاب. ويدهمون أمامهم كل قطعة من شطرنج اللغة هم يفردون خطابهم بوسيلة براجماتية للاستحواذ على الآخر، ودهمه في ثناياه.

كل هذه الأشكال النصية تتلخص في شكل إيجابي للغيرية أو شكل سلبي للمدوانية. هي تتحدد وفق موقف الشريك، إذا كان الصديق البعيد أو المبدأ اللغوى التناقض. هذه الدراما الداخلية تبحث عن أشكال، أشكال نصية لكي تمبر عن ذاتها من أجل اختراق الجدار الرقيق من جلال الانشقاقات حتى يمكنها الظهور بالحديث المصغر التي تجد نفسها فيه، "لأن هذه الدراما الداخلية المكونة من هجوم، وانتصار، و تراجع، وانهزام، وتودد، واعتداء وقتل، وتنازلات كريمة وخصوع متواضع، هي تملك كل ذلك بالمشاركة، ولا يستطعيون التنازل عن شريك؟؟

("عصر الشك" Le ére du soupcon، (صفحة ١٥٩٥).

٤ - التنازل لصالح المسرحة

هذه الميكانيكية الخاصة بالشراكة والتفاهم المستحيلين تؤدى إلى مسرحة متحملة المسئولية برغم غياب اشارات مشهدية وهموم إخراجية. في الواقع، إذا كان يجب على الممثلين، بطبيعتهم، أن يجسدوا القصة المجردة لهذا الكلام الدرامي، فإنه يجب عليهم أيضًا أن يدافعوا عن وجود شخصيتهم، وأن يحفزوا الهوة بين H 1 و H 2 البرجوازي والفنان، رجل المجتمع والفرد المنعزل. كل قراءة للمسرحية وبالأحرى، كل إخراج، يترك المستوى العالمي للميكانيكية اللغوية التي يصورها الثنائي غير المحتمل H 2 - H 1, ويجد القصة الفردية والاجتماعية، لذة. المعركة الكلامية المتبادلة من الفنانين. من المؤكد أن ساروت Sarrasute لاروي

مشهدية، ولكنها بحاجة إلى ممثلين يأخذون على عاتقهم الجانب الآخر للتجرد وهو الخاص باللعبة المباشرة، المسنودة على الجسد وعلى المشهد. ومنذ «عصر الشك» L'ere du soupcon)، وقبل أن تبدأ في الكتابة للمسرح، كانت قد أدركت أهمية نوعية ديالوج المسرح في مقابلة الديالوج الروائي:

كانت قد تأكدت أن نص المسرح يتطلب تحريك المتضرج، وقبله الممثل، "لأن الديالوج المسرحى، الذي يتخلص من ولى الأمر، حيث لا يُذكر المؤلف في كل لحظة أنه موجود، ومستعد إلى المساعدة، هذا الديالوج الذي يجب عليه الاكتفاء بذاته، وعليه يرتكز كل شيء، أكثر ضغطًا وأكثر كثافة، وأكثر تمددًا من الديالوج الروائي: هو يحرك أكثر كل قوى المتفرج (صفحة ١٦٠١).

ومن هنا يُفهم أن شكل الدراما الإذاعية (وهو الشكل الذي أُبدعت به أغلب مسرحيات ساروت Sarraut) يكون ملائمًا بصفة خاصة لهذا "التحرك لقوى المتفرج". هي تطوّق المشهد والمثل، تختصرهم إلى الأساس بدون قطع الصلة بين الصوت والجسد، هي تجبر على تخيل مشهد آخر، وتحريك خيالنا من أجل تجسيد الشخصيات، وإلقائنا في تجريد الأصوات، هي تجهل بصورة كبيرة التزامات العرض المسرحي وتركز كل المني في الديالوج، الذي هونفسه مُنتج ومحمول من قبل الحديث المصغر. ليس على المثلين عبء إعطاء حياة نفسية لشخصياتهم أو وضعهم في محيط اجتماعي معين. يكفي أن يكونوا لوحة حساسة يستُجل عليها القاريء – المتفرج ما يشعران به وما لا يشعران به، شرح حساسة يستُجل عليها القاريء – المتفرج ما يشعران به وما لا يشعران به، شرح ديثة وحث معين الحركة المؤثرة في صعوده إلى الضمير.

على المثل يقع عائق مسئولية تجسيد وتنظيم «التحركات الداخلية متناهية الصغر والمعقدة» الخاصة بالحركات المؤثرة، واضعًا نفسه في منبع ما قبل الديالوج. إنه من الطريف مسلاحظة أن عالم لفويات مثل جرونج B.N. Grunig (١٩٩١) قد تعرض في نظريته الخاصة بالظهور لمشروع ما قبل الكلام للمتحدث، الذي يشبه إلى حد كبير مشروع المثل الذي قدمته ساروت:

«اللحظة التى تسبق الإرسال تظهر كمشروع ما قبل الكلمة غير متجانسة، تخرج رغبات واضحة وغير واضحة، مقتطفات لصور ذهنية، وإيقاعات خاصة لبعض المعانى متناثرات، خارجات من مجمل عروض أخرى، دون تكوين جملة، سلسلة مجهزة، سابقة البناء، كان فقط ينقصها الاسترسال؟ (١) ترى ساروت Sarraute أن المثل يجتهد في إيجاد حركات ما قبل الجملة في التمبير الحر.

يرتكز كل عملهم على إيجاد - بمجهودات كبيرة وطويلة - تحركات داخلية متناهية الصغر وممقدة تسبب الديالوج، وتثقله وتضخمه وتمدده، وبحركاتهم، وإيماءاتهم ونبراتهم، وصمتهم، يعلمون على توصيل هذه التحركات إلى المتفرجين

ترتكز كل المسرحيات بالنسبة لساروت Sarraute، والأن بالنسبة للقارىء، لإظهار على السطح النصى، عناصر ماقبل الكملة يمكنها ترجمة نفسها فى صوت وجسد المثل، الشروخ فى بناء الحديث التى تبدو ظاهريًا تخلقية هى التى

⁽۱) Blanche - Noelle Grunig: "مسسرح، منطوق، تسرف، في Blanche - Noelle Grunig: "مسسرح، منطوق، تسرف، في prakématiqüe وهم ۲۱، ۱۹۹۱، صفحة (۲۲۰۲۱) كراسات الإرادة الحرة حسب نظرية ساروت . ساروت .

تمر بالفن المسرحى الإيمائى، المرض الكلاسيكى للكلمة والنزاع. المهم، كما نشعر
به، ليس بالديالوج الخفيف والروحانى ولكن التفكير فى دوار اللغة. بدون ممثلين
يتسمون فى آن واحد بالخفة (فى توصيفهم) وبالثقل (سوء التمثيل فى
المسرحيات الخفيفة)، فإن المسرحية تكون مهددة بالسقوط فى فن مسرح مجرد،
يدور فى الفراغ، لأن النزاع ليس بين الأفكار، الطبائع أوالطباع، ولكن بين
اختلافات شكلية، بالمنى الذى كان سوسير Soussure يتحدث به عن اللفة
كنظام اختلافات.

هل هو إذن مسرح ذو قضية لغوية؟ بالنظرة الأولى فقط، لأنه يجب ألا يُسى أن القارىء - المتفرج (وقبله الشخصية - الممثل) يستطيع ويجب عليه أيضًا أن يحس الدقائق والمهمات التي توجد عبر الحركات المؤثرة والحوارات!.

عمل ذو هندسة متغيرة، المسرحية تفصح عن اتجاه واقمى، سيكولوجى، مبنى على حبكة خلاف أصدقاء، ولكن أيضًا مجرد، فلسفى، مثل كلام درامى مهموم فقط بميكانيكيات اللغة.

الاتجاه الواقعي، الخاص بإخراج جاك لاسال Jacques Lassalle (1) مثلاً، يمكن أن يصل إلى حد كوميديا الكراكتر أوالكوميديا الخفيفة، مع رؤية مأساوية للملاقات الإنسانية، مما يهدد بحجب الأداء الخفيف والذي يتسم بالسخرية. تجاه ما وراء النص، على العكس، يؤدي إلى نسخة مرجمية شخصية وسخرية مع

⁽۱) في المسرح القومي كولين Colline، في سبتمبر - اكتوبر عام ۱۹۹۸، مع جان -داميان بارين H 2, Hugues quester ، وهوج كستار H 2, Hugues quester

خطر انيميا وملل بسبب تجرد القضية اللغوية. إن «حقيقة» المسرحية ليست بالطبع في تجميعها أو الطريق الوسطى بين الاتجاهين، هي موجودة بالأحرى في ميكانيكية السخرية التي تفصل بينهما، أحدهما مثل الوجه المختبىء للآخر، في «دوارة» دائمة و مازحة.

تمرينات تجهيزية

تؤكد ناتالي ساروت Nathalie Sarraute ، في التعليقات النادرة التي قدمتها عن طريق تمثيل مسرحياتها، خصوص «القفاز القلوب» le Gant Retourné و «أحاديث» Conversations على أهمية التمثيل المحايد الذي لا يشير إلى التوجه الاجتماعي الخاص بالمؤدي (مما يدفعها للقول إن "من أجل نعم أو من أجل لا Pour un oui pour un non لا يمكن أن يقوم بتمثيلها نساء غير قادرات على الحفاظ على هذا الحياد، في «أحاديث» Conversations (صفحة ١٤٢) في منظوره، يجب على المثل أن يتفادى كل تلميح لمكانة اجتماعية معينة: "هنا تكمن كل صعوبة عمل الكتابة والصعوبة القصوي للعمل الإخراجي: تجنب المظهر الاجتماعي الذي يربتط بالمثل نفسه، بشكله، ويطريقة لبسه، هذا المظهر الذي يتشبث هنا، ويجبر على الانتقال للسطح في قضايا اجتماعية، أعتقد أن هذا هو صعوبة إخراج مسرحية. في كل وقت، بما أن هناك شخصيات، يتدخل الاجتهاعي، ويفومس... وهكذا يضيع كل شيء ("أحاديث" صفحة ١٤٣ .(Convsersations

١- الحيادية:

المثل مدعو إلى التمثيل مع أقل قدر ممكن من «تأثير الشخصية» يعتمد التمرين على إيجاد أساليب لتحييد مظهره، إلقائه، وجوده:

- حيادية الستخدام الكلمة كمؤشر اجتماعي: يجب حذف أي لهجة مؤشرة.
- لجنس الصوت: عملية أكثر صعوبة، تتجنب النبرات الحادة مثل النبرات المنخفضة، و«تمقيدات» الجنس.
 - اللاس
- إخفاء العلامة الاجتماعية، لكل مؤشر يحدد علاقة طبقية أو سلطوية بين الأفراد.

٧- الصمت:

"من هذا الصمت، ظهر الديالوج، مدفوعًا ومتأثرًا بهذا الصمت". (القفاز المقلوب صفحة ١٧٠٨ Le Gant Retourné) انطلقوا من الصمت، قبل أن تنطقوا بالنص جاهدين في إيجاد وإيحاء صدى الكلمات، اعتبروا أن كل كلمة هي نقطة انطلاق ممكنة، «شرخ» يعربه ما قبل النص، اجعلوا النص ينطلق بكل الطرق المكنة، لاحظوا واعملوا على المرور من الصمت إلى الكملة.

٣- تدفق الحوار:

يحاول المثل أن يشعر ويتصور «التحركات الداخلية اللانهائية والمقدة التى دهمت بالديالوج» (صفحة ١٦٠٢)، ويخطط طريقهم المرثى حاليًا في المكان -

الزمان للمشهد، اتجاهاتهم. يتطلب التمرين على الاطالة بالحركة والارتجال، تدفق الديالوج، مثلاً بالتحرك تجاه الحركة أو النظرة أثناء النطق بالديالوج.

ارتجلوا الانتحاءات، أعطوا لهذا الشكل ما قبل الكلمة، صورة إنسانية وتعبيرًا كلاميًا، استنشاقًا (تنفسًا).

الفصل الثالث

میشیل فینافر Michel Vinaver صورة امرأة أو إعادة تكوین الواقع

إن المسرحية المختارة لتقديم أعمال فينافر للقارئ "صورة امرأة" لا تمثل نمط أعمال هذا المؤلف حيث إنها تحتل مكانة فريدة لأنها لم تكتب بعد بالفرنسية، بالإضافة إلى ذلك، فإن هذه المسرحية فريدة في نظام الفن المسرحي، لأنها تقع في نصف الطريق بين الشكل الكبير للمسرحيات ذات الشخصيات المديدة، مثل في نصف الطريق بين الشكل الكبير للمسرحيات ذات الشخصيات المديدة، مثل أحد عشر ممثلاً "فقط" سبعة عشرين دورًا ولا تتعدى مدتها الساعتين. إن هذه المسرحية هي أيضا المسرحية الوحيدة للمؤلف غير المعاصرة لكتابته (١٩٨٦)، حيث إنها كتبت عام ١٩٥٦.

ميشيل فينافر Michel Vinaver ليس فقط أحد أهم مؤلفي المسرح الأحياء، بل إنه من المؤلفين النادرين، إن لم يكن الوحيد، الذي اقترح أسلوب قراءة للنصوص المسرحية. في كتابات مسرحية Ecritures dramatiques دراسات تحليل لنصوص المسرح المسرح المشرح المشركة والمشاركة والمشاركة المشركة المسرح المسرحية المسرحية المسرحية المسرحية المسرحية، كلاسيكين ومعاصرين، وبعد أن دعا ما يقرب من عشرين مساعدًا لتطبيقه على مسرحيات من القرن العشرين. إن تحليلاته دائما مستنيرة للفاية وتسمح بالتأكد من قيمة النموذج المترابط، مع استكمالها بإضافات جديدة.

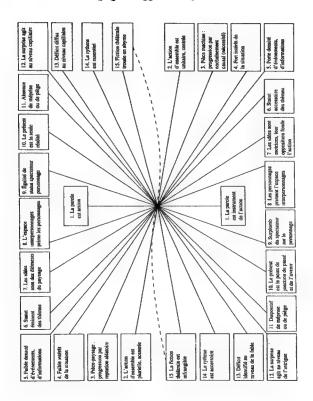
بالتأكيد كنا نتمنى أن يطبق فينافر Vinaver ومساعدوه هذه الطريقة على مسرح المؤلف الذى ابتدعه، وأنه من المفرى – إذا جرؤنا على ذلك – أن نطبق هذا الأسلوب على مؤلفه، حتى يمكن تقييم قيمته الكشفية وصحة مفاهيمه المقدمة. سنتقدم هنا في هذا المجال بمرض شديد ليس فقط بتراجع مفهوم، ولكن خصوصا لأن تطبيق الأصناف، والمحاور المسرحية، سيمنع من مقارنة تحليل فينافر Vinaver والتحليل الذى نقترحه. إن أسلوبنا قد تقارب كثيرا مع أسلوب زميلنا القديم وأستاذنا في جامعة باريس Paris8. من هذه القراءة الدقيقة للأخر نامل أن نستمد القوة الضرورية لكل فهم، وأن ننوع أسلوبنا في الدقيقة للأخر نامل أن نستمد القوة الضرورية لكل فهم، وأن ننوع أسلوبنا في القراءة.

۱ - منهج خطاب فينافر Vinaver

نعن نستمير من فينافر Vinaver أسلوبًا مسرحيًا ونصًا في آن واحد. هذا الأسلوب موجه للقارئ البسيط الذي يطمح في زيادة طرق وصوله للنص، كما هو موجه للممارس (مخرج، ممثل) الذي ينخرط في عمل مسرحي. إذن من منظور إخراج مستقبل، كما لو كنا بصدد شرح المسرحية للممارسين (ويمكن أن يكون العكس!) نعن نتوجه لمسرحية "صورة امرأة" وسوف نرى ما نحتاجه فملا من أجل تحليل النص، ثم ما نحتاجه لإخراج العمل.

سوف ننطلق من الشكل الذي يقترحه فينافر Vinaver للمحاور المسرحية الخمسة عشر المبيئة فيما بعد:

جدول المحاور المسرحية



تناقض: لا يوجد في الخمسة عشر محورًا أسئلة عن المكان أو الزمان (فقط الإيقاع له اعتبار)، ولا شيء أيضا عن "الكرونوتوب" مع أن هنا، بخلاف المسرحيات الأخرى، المكان يعظى بوصف مطول في المعلومات الأولية، كما لو كان المؤلف، على عكس عاداته وتصريحاته، يشعر بحاجته إلى أن يصف بدقة التجهيز المشهدي وينظم العرض المستقبلي، وقد اختار بجدية أن يهتم بالإخراج.

المكان:

فى المعلومات الأولية، المخصصة للقارئ ولخرج مستقبلى، يؤكد فينافر Vinaver على الفارق بين المكانين والسجلين: العناصر المتفيرة فيما بينها للعالم الخارجى والتصور الواقعى للغاية لمحكمة جنايات باريس عام ١٩٥٣ (صفحة ٥٠١)، وهى مقسمة إلى حجرات متتاثرة آلبازل غير مكتمل. هذه الأشياء التي ينقلها باستمرار عامل المسرح وفقًا للاحتياجات المشهدية، دائمًا في حالة خلط، مما يجبر المتفرج (والقارئ بدرجة أكبر) للتأكد من الأماكن وكيف يحتلها المتحدثون بسرعة. الأماكن تتغير بلا توقف، تقريبًا "في كل الصفحات"، بلا هوداة وطبقا لمنطق مدهش للوهلة الأولى. هذا الغياب للمكان، على الأقل المكان الدائم والمتعارف عليه بسرعة، يجمل المكان يقوم بدور الداعم للأفعال والخطابات: بفضل هذا المكان، والمعلومات التي تعطى في بداية الفقرات، تتكون المسرحية كسلسلة من المشاهد الصفيرة" التي تدخلها إحدى شخصيات العالم الخارجي، وفيها بيدو أن المحكمة تتدخل دوريًا طوال القضية. وبما أن محكمة العدالة تتدخل بانتظام، ذلك يعطى انطباعا، أنها مستقرة،

القاعدة ونقطة البداية لكل هذه الأماكن، كما لو كانت لديها القدرة في إعادة تكوين مشاهد الماضي حتى تتحكم بصورة أفضل في العمل الإجرامي.

سبعة وعشرون تغيير مكان تحدد الكوادر بالداخل، ومنها تتدخل مجموعات كثيرة (حتى ثلاثة أو أربعة) في الحوار. ويحددون أيضا التغييرات المسرحية.

الزمان:

الزمان متصل بالطبع بمكان كل مقطع. فهو الذي يحدد نظام الأماكن لأن ما يحدث للمحكمة يحدث للمحيطين بصوفي Sophie، إعادة تكوين حدوث الأحداث التي أدت بها إلى قتل صديقها. هذا التوقيت المشاهد الذي يمتد على عشر سنوات ليس منتظمًا، فهو يتكون من سلسلة رجوع إلى الوراء وقذف في المستقبل. وهو أيضا ليس اختياريًا، لأن تشابك المقاطع يتصل بإرادة إعادة تكوين سرد ممقد في ذاكرة الشخصيات. على هؤلاء أن يعيدوا تمثيل المشاهد بأمر المحكمة أو اقتراح الدفاع، النظام الزميي للمقاطع يحدده الخطاب والحجج، وضرورات إعادة التكوين والفهم، ونمو المواقف وعلاقات القوة، إذن فالذي يوجه الحبكة ليست القصة ولا الحكاية التي تروى ولا مرور الزمان.

بما أن تغييرات المكان والزمان والتيمة عديدة، فإن إيقاع السرد (المونتاج) سريع، ولكن منتظم (بدون تصاعد)، خصوصا أنه يمكن لمقطع أن يكون به الثين أو ثلاثة من شخصين يتحاوران، وأن ملحوظاتهم تتلاقى مع ملحوظات متحدثين آخرين، مما يحدث تأثيرًا سريمًا.

مشهد ۱ – (صفحة ۵۰۱): استودیو جزافییه Yavier (مکان۱)^(۱) مشهد ۲ – (صفحة ٥٠٥): سطح قهوة في مدينة ليل (مكان ٢) مشهد ٣ - (صفحة ٥٠٧): في منزل عائلة اوزانو (مكان ٣) مشهد ٤ – (صفحة ٥٠٧): في مطعم في مدينة باريس (مكان ٤) مشهد ٥ - (صفحة ٥٠٨): عند تاجر السلاح في مدينة ليل (مكان ٥) مشهد ۲ – (صفحة ۵۱۰): حجرة صوفي (مكان ۲) مشهد ٧ -- (صفحة ٥١٣): في منزل عائلة اوزانو (مكانَ ٣) مشهد ۸ – (صفحة ۵۱۶): عند تاجر السلاح في مدينة ليل (مكان ۲) مشهد ۹ – (صفحة ۵۱٤): قهوة في مدينة ليل (مكان ۲) مشهد ۱۰ - (صفحة ۵۱۱): في منزل عائلة اوزانو (مكان۳)

(القابلة طارئة تحدث معنى فجأة)

مشهد ۱۱ ~ (صفحة ۵۱۹): حجرة جزافييه (مكان ۷)

 ⁽١) في هذه المسرحية، الفيت كل علامات الترقيم، لإجبار القارئ لاختيار إيقاعه الشخصى وغالبا لتحديد الطريقة التي يربط بها الأجزاء.

مشهد ۱۲ – (صفحة ۵۲۰): حجرة كولونا (مكان ۸). مشهد ۱۳ - (صفحة ۵۲۲): كلية الطب (مكان ۹) مشهد ۱۶ – (صفحة ۵۲۶): على رصيف في مدينة ليل (مكان ۱۰) مشهد ۱۰ -- (صفحة ۵۲۰): حجرة صوفى (مكان ٦) مشهد ١٦ – (صفحة ٥٢٨): مستشفى دنكرك (مكان ١١) مشهد ۱۷ -(صفحة ۵۲۹): حجرة جزافييه (مكان ۷) مشهد ۱۸ - (صفحة ۵۳۲): مكتب دكتور شانسنجر (مكان۱۲) مشهد ۱۹ – (صفحة ۵۳٤): حجرة صوفي (مكان ٦) مشهد ۲۰- (صفحة ۵۳۱): حجرة جزافييه (مكان ۷). مشهد ٢١- (صفحة ٥٣٩): في منزل عائلة اوزانو (مكان ٣) مشهد ۲۲ - (صفحة ۵۳۹): حجرة صوفى (مكان ۱) مشهد ۲۳ – (صفحة ٥٤٠): سطح قهوة (مكان ١٣) مشهد ۲۲ – (صفحة ۵٤۲) مكتب دكتور شلنسجر (مكان ۱۲) مشهد ۲۵ - (صفحة ۵٤۲): حجرة صوفى (مكان ٦) مشهد ٢٦ - (صفحة ٥٤٣): في منزل عائلة اوزانو (مكان ٣)

مشهد ٧٧ - (صفحة ٥٤٥) متحف الفنون الجميلة (مكان ١٤)

سبعة وعشرون مشهداً (۲۸ إذا حسبنا مكان المحكمة في بداية المسرحية، (صفحة ٥٠١) معلن عنهم بتحديد مكان، من هؤلاء يوجد أربعة عشر مكاناً مختلفاً، النصف بالتحديد. ويفضل بعض التفاصيل، يستطيع المتفرج أن يتبينها بسرعة. بعد الإعلان عن الجريمة وإعادتها (مكانا أو مكانا)، تتوالى المشاهد بترتيب أكثر منطقية وليس بترتيب زمني. يريد منظم هذه المقابلات، الراوى المسئول عن التكوين، أن يقدم المشاهد وفق ترتيب الخطاب، منطق الحجج، الأبحاث والشرح. تمثل المشاهد، و٢٦ رجوعا إلى الوراء، محاولة أخيرة لفهم رفض صوفي (لطلب الزواج من جزافييه، ص ٥٤٧) وبرودة الجو الأسرى

الحكاية

هل سنتحدث عن الحكاية بالمنى الذى يقدمه بريخت Perecht يمكن الومتاح - لا يمكن الوصول إلى ذلك، لأن فيناهر Vinaver - إذا كان مسئولا فملا عن المونتاج - لا يفرض آراءه على المدالة والحب، ليس لديه شرح إجمالي للموضوع. إن مسرحه يشبه مسرح شكسبير Shakespeare كما كان يصفه في الماضى: "مسرح محرر من القصة، مفتوح بقوة على كل الاحتمالات، غنى بالأصوات بلا حدود، يعطى معلومة عن واقعنا بدون أن ينلقنا في درس (()

⁽۱) کتابات عن المسرح، لوزان، دار نشر ۱۹۸۲، De l'aire اعید نشره فی دار ۱٬ arche منعة ۹۷.

من جهة، فينافر Vinaver لا يعطى قصة متضمنة درسًا (على طريقة بريخت Brecht)، ومن جهة أخرى، نرى جيدًا أن كتابته التى تنتمى إلى مجال التجميع، واللصق، والمونتاج، والنسج، هى مع ذلك كتابة راوى (مونتير أو كاذب) ينسق خاماته بطريقة تجمل لها معنى (اتجاه). صورة امرأة ربما تكون فريدة في أعمال فينافر Vinaver ، لأن هذه المسرحية تحقق توازنًا بين غياب وجهة نظر في اختيار الخامات ورؤية شخصية موجّهة توجيهًا سليمًا. فهي تتجنب هكذا الشكلية اللفظية للمسرحيات ذات الحوارات المدمرة بالكامل، وفي نفس الوقت هي تجبرنا على التفكير في مصير وقصة حب. مجالان يصعب أن نبقي بينهما محايدين. تخرج إذن المسرحية من شكلية عالم مؤسسي لمالجة موضوع كلاسيكي: أمر قضائي وعاطفي.

الزمكانية

إن ارتباط الأماكن بالأزمنة، المكان والزمان من وجهة نظر الفعل لا يحدث تزامنًا واضحًا ومصورًا، إلا إذا اعتبرنا مزج المكان العام (كل مسئول عن أفعاله) والمكان الخاص (غير مستجيب للعرض) مثل التزامن بالنسبة لهذه العدالة المعقدة. تضاف التأكيدات النفسية للمحكمة إلى الترددات العاطفية المهتمة لإعطاء مكان – زمان – فعل، هو خليط من الواقع التاريخي والحقيقة الداخلية، والتي مع ذلك تستمر في الهروب من أي مأخذ.

هذا التزامن، ترابط بين العام وانخاص، لا وجود له: لا وجود لأى تناسق، لأن الأفراد "الفاصلين" مثل صوفى sophie يرفضون الانفتاح إلى الخارج، إلى

المجموعة، إلى الشخص الآخر من المزدوج (الأسرة، محيط الطلبة، الحياة الوظيفية) بينما تمنع الموضوعات المامة من الدخول، مليثة بالقولبات رافضين اختلاف الأشخاص. ترى صوفى الآخر (جزافييه في المقام الأول) مثل حصاة ملساء، كالشيء "المطلى" الذي تضعه في جيبها، وترغب في رؤية ما بداخلها" (صفحة ٥٠١) لا مكان ولا زمان، إلا بمض لحظات عابرة في الأشجار، ليس في وسعها أن تمنح الأمان الذي يشعر به الفرد في وسط المجموعة. شجرة البرقوق الخاصة بصوفي انشقت ووالدها لا ينجح في إسمافها.

ريما يكون جدول أنور inoor هو الذي يمثل بصورة أفضل مقابلة "الشاب هورلوبيرلو" والفتاة التي تعض أصابعها" (صفحة ٥٤٠)، وحتى الدم. الجدول الذي يقدم عناصر عكسية ونزاعية هو وحده الذي يمكنه أن يمسك حقيقة البشر وأن يصبح تزامن الصورة المستحيلة (كلمة كثيرة التداول للفن والعدالة).

الصورة

ولكن فى المسرح، هل الصورة وحدها ممكنة؟ أليست الصورة قاصرة على التصوير أو على أكثر تقديم على الوصف الأدبى؟ فى المسرح، الصورة لا يمكن أن تكون سوى نزاعية، درامية، عكسية، بعني صارخ، وتصوير هذه المرأة صارخ إلى أقسى درجة. وعندما يتناول فينافر Vinaver هذا التقديم الشخصى، فهو يقدم الصورة العامة لكل امرأة (وكل رجل)، وإذا كان يصعب على هذه الصورة أن تدخل فى إطار، هذا ربما لأن تقطيع الواقع المصور يخضع إلى قوانين أخرى تماما مختلفة عن قوانين الرسم.

٢ - التقسيم المسرحي

مسرحية – منظر طبيعي أو مسرحية – آلة؟

لأول وهلة، تعطى المسرحية تأثير منظر طبيعى متغير ومعاكس وليس تأثير صورة وجه آدمى في مصطلح فيناهر Vinaver، هذه الصورة هي مسرحية – منظر طبيعي، "تشابك عناصر غير مترابطة ذات طابع محتمل". نجد سلسلة لشاءات عابرة، لا يظهر فيها دائمًا منذ البداية تشابكها السببي، في الواقع القارئ مصحوب بطابور الشهود الذين استدعتهم المحكمة ويكل الأشخاص الذين تمرفهم صوفي sophie. كل شهادة تضفي درجة للمنظر الطبيعي، وبالتدريج، تظهر الملامح والمنطقين، منطق المحكمة ومنطق شخص مرتبك، وحينشة المسرحية تكتسب على الأقل ترابطًا ما – وليس منطقًا مطلقًا لمسرحية – آلة – في التقديم غير المباشر للظروف والمسببات، هذا لأن الواقع يتكون رويدًا رويدًا بيثاثير العصا الخاصة برجل المسرح – المونيتر، الذي يقود بخطي ثابتة المتفرج في طريقة تقديم الأحداث واسترسال الأحداث.

الكلمة والفعل

كما أن المنظر الطبيعى عندما بذوب الثلج من حوله يظهر وجود مسرحية آلة وطرق سرية للقارئ الذي يسير، فإن الكلمة عمومًا تلعب دورًا مزدوجًا للفعل
وأداة للفعل. "الكلمة فعل (ونسميها كلمة - فعل) عندما تقيّر الوضع، أو بمعنى
آخر عندما تنتج حركة من وضع إلى آخر، من حالة إلى أخرى يتولد إحساس بلا
تقدم إلا بمتابعة كل شاهد جديد، مع ملاحظة كيف تنتج ملاحظته من نفسها

نتائج. ويلاحظ سريعًا أن كل مقطع جديد هو فى النهاية فى خدمة منطق عام، لتحقيق قام به المفتش فينافر Vinaver أو المفتش القارئ. وعندما يأتى المثلون ليقولوا الحقيقة، ولو جزئيا أو انحيازا، فإنهم يساهمون فى رسم صورة معاكسة بصوفى، صورة صينية أو صورة - آلية.

يعيد فينافر Vinaver ، ثم القارئ، الحقيقة النفسية السرية لهذه المرأة الفامضة، التي وجدت والذي يستعيد قصتها من خلال تصريحات الحامين والقضاة. هو يعيد صياغة لغة رجال القانون، ويعيد تفاهة مقولباتهم، هو يشير إلى السيرة المعوجة للإيهام، وبطريقة موازية، هو يعمق معرفتنا لصوفي ومن حولها.

لايمكن التحدث عن حبكة مهتمة بمفاوضات المحكمة أو على السيرة الذاتية لصوفى، بما أن تأثير هذين الحدثين ليس مرتبطًا بخيط سردى واضح وأن المنطق وحده خطابى، ومرتبط بتماون القارئ وحضوره، وإرادته الطيبة. ينظر القارئ إلى "الآلة القضائية" وهي تدور في الفراغ (ص٣٠) والآلة النفسية الاجتماعية لصوفى. سنلاحظ مثلا إن بقية الثماني وعشرين مقططًا هو "فلاش باك" ضخم مسئول عن شرح الجريمة، وتدور حول مركز: اللحظة التي يغير فيها الحب من ممسكره، حيث يتوقف جزافييه عن الحب وتبدأ صوفى في الحب يسجل المشهدان ١٢و ١٤ هذا التغيير بطريقة ذاتية (صوفى: "اعتقد أنني أحبك"، (صفحة ١٦٥)، ثم بطريقة موضوعية (السيد كنسيه: "صوفى أوزانو بدأت في حب جزافييه برجريه تقريبًا في اللحظة التي كف هو عن حبها"، (صفحة ٢٥)، في النصف الأول (من ١ إلى ١١)، كل عناصر النزاع موضوعة (صفحة ٢٤)، في النصف الأول (من ١ إلى ١١)، كل عناصر النزاع موضوعة

فى مكانها: المقابلة التى لم تتم مع جزافييه، عدم التفاهم العائلى، شراء سلاح الجريمة، على طريقة wayzech buchnez لبوسنر. فى النصف الثانى (من ١٥ إلى ٢٨)، تماد نفس العناصر، ولكن مع معنى مأسوى للمحتوم، كما لو كان لا يمكن لشىء إنه يوقف الميكانيكية المحتومة، حيث إنه لا العشيق القديم، ولا الأسرة، ولا الدكتور شلنسجر – البديل الإيجابي للأب – يستطيعون أو يريدون فعل أى شيء لمساعدة صوفى، برغم غياب حبكة مستمرة "وممدودة"، يوجد بناء بسيط وذو طابع نظامي، يسمح بإعادة بناء مرور الخيال.

ولكن ما هى الحال بالنسبة "لأهمية الوضع" كل فقرة تجبر المثل على إيجاد أو إعادة إيجاد مباشر للشخصية، وفقًا لاتفاق تطبيعى يكون تم اختياره، بما أن كل مقطع قصير جدا، فإن المثل ليس لديه وقت أن يستقر فى دوره وأن يخلق تأثير موقف. ولكن ذلك ليس بالمائق، لأن مهمة المثل أن يسمع الأصداء من فقرة إلى أخرى، وأن يشمر المستمع بما يدور بين بداية ونهاية الفقرة، ما يسميه فينافر Vinaver "فعل التفاصيل".

من أجل تطبيع فعل التضاصيل والضعل المام للمسرحية بصورة أفضل، سيتم اللوجوء إلى فصائل خاصة فينافر Vinaver للحدث، والملومة والتيمة.

حدث، معلومة، تيمة

الحدث، "انقلاب هام هي الموقف" هو حدث جريمة القتل، يقوم كل من صوفي وجزافييه بإعادته مباشرة أمام المحكمة (صفحة ٥٠٢) وبمجرد أن تم المحظور

بدون الحاجة إلى سلسلة شهود، تتركز المسرحية على هدفها: إتمام صورة لامرأة، وتبدو أحداث كل مقطع لا معنى لها، وكثافتها ضميضة للغاية مقارنة بضريات النار، وبالرغم من ذلك هما يشرحان الأحداث،

المعلومات التى تصل إلى القضاة عن طريق الشهود يجب أن تؤخذ بحذر. على القارئ والمتفرج أن يحكما على صوفى "بروحهما وضميرهما" هو يملك وضمًا قويًا مقارنة بوضع الشخصيات حيث إنه قادر على مراقبة المناورات المحكمة وضعف مستوى المحيطين بالمرأة الشابة، مما يعطى معلومة إلى حد ما طيبة عنها.

أما عن تيمات المسرحية، فهى ليست موضع اهتمام نظاميا. التيمة الأساسية هي بالتأكيد تيمة غرابة صوفي. بفضل بعض اللحوظات، تكتسب هذه التيمة "وضعًا مهمًا"، ولكنها قابلة للتوسع في مجمل النص(1). مفهوم التيمة في المسرح ليس مجديا بصورة كافية، ويتحدث فينافر Vinaver عن محاور تيمي، "إن التيمات ليسوا في حد ذاتهم فعالين، ولكنهم يكونون الأسس التي يتولد منها الفمل ويجد ضغطه" بدلا من ذكر تحديدا كل التيمات التي تظهر في المسرحية، من الأفضل إعادة تكوين بعض الشبكات الموضوعة بطريقة طباقية محور تيمي هام يمكن أن يكون مثلا المحور الذي يضع البحث عن الاتهام عن طريق المحكمة في مواجهة البحث عن الحقيقة عن طريق صوفي.

 ⁽١) يضع فينافر Vinaver خاصية أهمية القضايا في فصيلة الكلمة - الفعل، ونحن نرى
 إنها تتيم فتًا مسرحيًا للنزاع التيمي. (من الكلمة كأداة للفعل).

أحداث معلومات، تيمات، يمرون إذن دون أن ينتيه لهم، كما لو كانوا غارة إن في الكتابة. يجب أن يتم انتشالهم من النص، كما لو كانت النصية و"الصور النصية" أكثر أهمية من المضمون والأفعال الجسدية.

الموضوع خاص بأى نمط للمقطع (للمشهد" وأي صور نصية؟

صور نصية

بخلاف مشهد مقابلة صوفى مع جزافييه (مكان)، لا توجد حوارات حقيقية بين الشخصيات، على الأقل أحاديث ليست معترضة بحوارات أخرى.

وضع المنطوق المادى هو وضع الثين، ثلاثة، أو أربعة أحاديث يتداخلون في نفس مساحة الكلمة، كل مجموعة تعطى حوارها دون ملاحظة الآخرين. يجب على المتفرج أن يقبل هذا الاتفاق الخاص بالتبادل الكلامي.

هذه الأحاديث المتشابكة يخضع كل حديث منها إلى قوانين وحالات صور قدمها في النصية". ويسبب تشابك الحوارات، تكون الصور النصية مقنعة في تكوينها: تكمن قوتها وصدمها في تأثير الفاجأة الذي تسببه عندما نتعرف عليها.

والهجوم، مثلا، متواجد بكثرة في مشاهد القضية. الهجوم يتحدى كثيرًا بعد ذلك، في الدفاع والرد اللذين يظهران بعد العديد من التبادلات. الجوقة (كورس)، هذا "التتابع من الجمل التى تتلاشى منها شخصية شخصيات المسرحية لكى تترك مكانا لتأثير كورالى" يمكنه أن يبدو كالشكل الأكثر حدوثًا، على الأقل من الظاهر، لأن المشتركين – إذا أخذ كل واحد على حدة – ليس لديهم الإحساس بالتواصل فى نفس الرسالة: هم لا يتقابلون إلا من خلال صدف التكوين.

المنصر الخاطف في الشكل النصى (الوسيلة المسرحية) الأكثر حدوثًا: "جملة (...) تؤدى إلى مفاجأة كبيرة بالنسبة لما كان منتظرًا من الخامة النصية السابقة، عندما تتغير المفاجأة إلى واقع، في لحظة حدوثها". يوجد واقع عندما ينطق أحد المتحدثين بجملة صدفة، وعندما تأخذ هذه الجملة فجأة معنى غير متوقع وبرغم ذلك صحيحًا، في هذه الحالة يتم نقل هذه الكلمة ذاتها إلى حوار آخر. إن فعل النص مرئى في السرعة، وليس مرتبطًا أبدا بتطور المواقف الدرامية: "الفعل، على المستوى الجزئى للنص يمكن أن يعرف كالآتى: غير المنتظر، يتحرك في وضوح، يسبب حركة. لقد تحرك. لقد تقدم".

المفاجأة في هذه المسرحية تعمل على "مستوى شعرى" من خلال تحركات معانى أحدثتها مجموعة أفكار غير منتظرة بالمرة، لا يوجد أى خطأ بالنسبة لسير القضية أو مخرجها، ولكن يوجد اندهاش مستمرة في ظهور الجمل الجديدة التي تعوق الانتظارات.

هذه المضاجأة تحدث بداخل الخطاب. وبضضل هذه الأحداث اللغوية، تتكون خطوة خطوة قصة عامة وحبكة خاصة، برغم أن الهدف الأساسى للمسرحية

ليس بناء سرد مجسد في قصة وحبكة. تكون المسرحية إذن، بالنسبة للأسئلة ١١، ١٢، ١٢ التي يطرحها فينافر Vinaver، في الجزء "العلوي"، الخاص بالكلمة – الفعل.

٣- أساليب الكتابة

إن نظرية فينافر Vinaver للأشكال النصية - وفي راينا أهم ما في طريقته - توصل بصورة طبيعية على نظرية أساليب الكتابة وأساليب النصية، وهي أساليب يتولاها فعليا أداء المثلين.

إذا كانت الكلمة تنطق بحرية، وتدور بلا عناء من متحدث إلى مستمع، فإن الممثلين هم المسئولون عن اتجاهها، باختيار مكانها الأصلى ومكان وصولها، لا تسمع الشخصية سوى شريكها وهذا وفق اتفاق ضمنى، ولا يتأثر بالمتحاورين الآخرين، ويجب على المتفرج أن يحدد مصدر الكلمة داخل مجموعة من ثلاثة، أريمة، خمسة أو ستة ممثلين ويلاحظ توجهها مباشرة، ولكن أيضا بصورة غير مباشرة وبسخرية، كل ذلك في آن واحد.

سنذكر بعض أهم أساليب هذه الكتابة،

مبدأ اقتحام الكلام

فى كل تحظة يمكن لتحدث واحد وكثير من المتحدثين أن يتدخلوا فى الأحاديث دون أن يدركوا ذلك ودون أن يبدو عليهم أن ذلك يسبب لهم أى إزعاج،

نتواصل هذه الحوارات كما لو كان أى شيء قد حدث، ولكن "تشابك" حديثين بداخل مشهد واحد، أو من مشهد إلى آخر، يحدث في أغلب الوقت "مفاجأة طريفة": «التواصل الكلامي يتكون بدءًا من عدم تواصل عناصر الواقع ويمسبب «وصلات ساخرة» غير محدودة وغير متوقعة (...) كل الرهان (...) موجود في «المفاجأة الطريفة»، في "الشعور الكوميدي" الذي يأتي من الوقفات والوصلات غير المتوقعة".

الاسترسال في الحديث

أحيانا يستكمل الحوار في المشهد التالي، مما يحدث تأثير مفاجأة، كما يحدث أيضا الإحساس أن كل شيء مرتبط وأن الأحاديث تستكمل من تحت الأرض، وكل متحدث يواصل فكرته:

السيدة أوزانو: على الأقل هذا الشلسنجر كان رجلاً كريمًا وحريصًا على أن تتفذى بصورة جيدة في مطعم في مدينة باريس (مكان؛)

فرانسين: لقد انتابني خوف كبير

السيدة اوزانو: هي التي لم تكمل بعد نموها. (ص ٥٠٧)

تواصل السيدة اوزانو فكرتها: كأنت ابنتها مـازالت في مـرحلة النمـو، ولكن المستمع، بفعل النمو الجنسي المبكر للفتاة، يسمع شيئًا آخرًا.

يجب على المستمع أن يظل منتبها ويسمع الاقتراحات الجديد مع صدى الاقتراحات السابقة. وكلما طال الوقت بين الأدوار العرضية، كلما زادت مخاطرة النسيان، ولكن كلما زاد التأثير إذا عملت الذاكرة بصورة جيدة.

وهذا مثال عن أصداء عن نشاط صوفي:

السيدة اوزانو (...) لقد علمنا فقط بعد ذلك أنها كانت تعمل معرضة في المستشفى.

جزافييه: هل علاقتك بها سيئة؟

صوفى: يبدو أنها بداية رواية

السيد اوزانو: والعاهرة (صفحة ٥٠٧)

يزيد من حدة جملة الأب أنها تأتى كتعليق بارد متقدر.

الكلمة كرابط

تربط الكلمة بين فقرات متناثرة ومواقف متفرقة. هى 'رابط بين عناصر متفرقة' متجمعة، يتبين القارئ أصداء بعيدة، ويقرب علامتين ويستخرج منهما معانى مجازية. مثال الشاى الملتهب الذى تفضله صوفى، ولكن تتركة يبرد. صوفى (فى كولونا): هل نعد شايا؟ ملتهب جدا، أعتقد أننى أحبه هكذا. (صفحة ٥٢١).

هى تفضل الشاى الملتهب، ولكنهما على الأخص تفهم أنها تحب جزاهيه، بعد ذلك، ستضمن الكلمات الأخيرة لعشيقها الأول، شلنسنجر، هذا المتاب الذى يبدو لا قيمة له: "تتركيه يبرد، دائما تفعلين ذلك، تقولين أنك تفضلينه ملتهبا وتتركينه يبرد ساعات طويلة" (صفحة ٥٤٣).

الذى تتركه بيرد، هو خصوصًا، حب الرجال لها حتى اللحظة التى يشعرون فيها باللل ويتركونها.

مقتطفات من اللازمة:

لا توجد شبكات كبيرة من اللازمة (كما في مسرحية البومة لتشيكوف Tchékhov مشلا)، ولكن توجد مقتطفات من التعبيرات المتكررة التي تميز تصرفات شخصية ما . على سبيل المثال، صوفى تظهر كإنسانة "منحرفة في ثلاث لحظات من قصتها:

۱) صوفی: انحراف

جزافييه: إلى أي مكان؟

صوفى: بدون هدف، (ص٥٠٥)

٢) كلودت: كان حريصًا على أن يعرف (...) إذا لم تتحرفي (ص ٥٢٥)

٣) جزافييه: لا تتركها تقع بالكامل حتى لا تتحرف (ص ٥٤٠)

تعبير واحد يكفى لتوصيف مشوار صوفى، وربط المفهوم إلى تصرفاتها، ورسم طريقها بالكامل.

عنصر السرعة الخاطفة

بالتأكيد على القارئ أو المستمع أن يهتم بالتقاربات، ولكن أيضا على النص أن يكون مستمدًا لإظهاها. في اللحظة التي يتم فيها الإرسال، تكون الكلمة قادرة على أن تتصل بشبكات النص. يخرج حينئذ من النص "تركز أقصى للطاقة في حاضر الكلمة"، سرعة خاطفة، هذا الشكل النصى الذي "يحدث فيه رد أو جزء من رد مفاجأة قوية بالمقارنة مع ما يمكن أن تحدثه الخامة النصية السابقة، وفي الوقت الذي تتفير المساجأة إلى واقع في لحظة حدوثها" المسرحية مليئة بالسرعات الخاطفة، حيث إنها تتقدم عن طريق سلسلة من الانكشافات. عندما تتعرف صوفى على جزافييه، تبدو وكأنها تمدح أدبه، هي في الحقيقة تعلن – ربما دون أن تدرى – المسير الذي ينتظره ممها:

'إنك مؤدب، هل تحب الشواطئ الطويلة؟ إننى أحب أنواع الحصى كلها، إننى التقطها وأضعها في جيوبي، أحب أن أفتحها وأرى ما بداخها" (ص ٢٠٥).

إذا كان جزافيهه مؤدبًا، هذا لأنه ربما يكون أملسًا مثل الحصى الملساء، لا شيء يميزه، بدون شخصيته واضحة ومثل الحصى الملساء، صوفى تضعه في جيبها ، تغريه، تحيده كيف تستخدمه عندما تريد. إذا كان في استطاعتها أن

تفتح هذه الحصاة الملساء، سوف يمكنها أن ترى أخيرًا ما بداخل جزافييه، لماذا يعبها أو لا يحبها، لماذا يهتم بها، وسيمكنها أن تحطمه. وهذا ما بالفعل ستفعله مع هذا الشاب الطيب المؤدب في لمحة خاطفة، مصير جزافييه قد وصل إلينا ووصل إليه أيضا، مثل النذير أو انتحذير.

أسلوب اللغة القانونية:

كشف فينافر Vinaver باستخدامه لغة القضاء – ويتجميع ذكى – من المقولبات والمسلمات الخاصة بالمحاكم، على خلاف المسرحيات الأخرى، لا يقدم خطابًا متكررًا، بل يقدم مونتاجًا من السخرية لنصوص مختارة من اللغة القانونية، الخطاب متحجر ويدل على ايديولوجيا وسيكولوجيا طبقة البرجوازية الصغيرة الذى تناولها بارت Barthes في كتابه آساطير Dominici ou خصوصا بالنسبة للغة القانونية في دومينيسي أو انتصار الأدب Te triomphe de la litterature

الطريقة التى قدم بها سلوك صوفى تدينها. وفى مواجهة هذه اللغة التى تدينها تحاول صوفى أن تجيب بقدر الإمكان بصراحة المشاهد التى تعيدها والتى تتصورها وتستعيدها كإجابات على المحكمة، تتميز بلغة أكثر بساطة، غير محرفة، ليست معتادة على تاريخ اللغة، ويجى رد الأب عنيفا ويبدو وكأنها تقرير بارد ومقزز.

لعب على المنطوق

ليس من الضرورى أن تكون اللازمة شبكة: كثيرًا ما يكفى المنطوق، والقافية وعدد المقاطع اللفظية في جمل الشعر الحر لخلق إيقاع معبر جدًا:

ان أكون مختبئة هذه هي الشهوة لا يا جزافييه Volupté, non Xavier, Tum, áimes trop je me t áime pas assez" تحبنى كثيرا وأنا لا أحبك بصورة كافية" (صفحة ٥١٩) القافية توحد هذه السطور وتمنحهم إيقاعًا شبيها بإيقاع الأغنية الشميية.

"ce gar on ،Bonachon bourrichon اللعب على السجع كثيرًا جدًا أيضًا استخدامهم هي صفحة واحدة، يعطى انطباعا أن هذه الكلمات منشور إعلاني.

الإيقاع

بسرعة فاثقة، المستمع (أو القارئ الذي يستميد النص في رأسه) يصبح منتبهًا لإيقاع النص، ليس فقط ليستمتع بموسيقاه، بإخراج مسرحيته l'ordinaire، اخترع نظام بياني ليسجل التقسيم الإيقاعي بكل دقة (۱):

وقفة طفيفة: LP

فميل: /

⁽۱) وثيقة واردة في كتاب دافيد برادبي David Bredby: مسرح ميشيل فينافر الدون في المسرح ميشيل فينافر الدون المسرح ميشيل فينافر المسرح ميشيل فينافر المسرح ميشيل فينافر المسرح المسر

ريط:

علامة: ^

سجع، قافية: •

تماثل: -

إنه من المفيد أن تكتب كل المسرحية طبقًا لهذه الملامات الإيقاعية وأن تكون بمد ذلك هذه التجزئة بنفس دقة الموسيقى، إن المهمة الرئيسية للممثل الموسيقى هي أن يجد السرعة الطيبة للإلقاء من أجل أن يقوم بدوره وألا يتداخل مع الحوارات المتقابلة للشخصيات الأخرى، لا صمت قادر على الإيماء يستطيع أن يوقف تنفيذ المقطع، في نفس الوقت، يشير الممثل - مع كل مشهد جديد إلى كيفية تغيير الإيقاع: هو يشير أيضا إلى اختلافات الإيقاع وتغييرات الإيقاع. إنه يُشعر، ولكن بدون تفاخر، كثافة الطاقة على مستوى جزئي للنص – على مستوى يشعر، ولكن بدون تفاخر، كثافة الطاقة على مستوى جزئي للنص – على مستوى التركيبات شديدة الصغر لكلمات بداخل الرد أو مجموعة الردود من أجل أن يمبر عن تعدد الكلمة، يجب على الممثل أن يحترم بدقة المقطع، وبصورة خاصة الإيقاع.

الترقيم والطباعة

هما يشتركان بنفس الإرادة في تدوين إيضاع الإلفاء. ألفيت كل علامات الترقيم، باستثناء علامات الاستفهام. عندما تبدأ الشخصية تداخل أطول من المعتاد (أكثر من سطر)، يحدث أن الطباعة تأخذ شكل الشعر الحر، كل بيت يكون وحدة تنفس ونبرة، مُجمل في تكوين النص.

٤ - الشخصيات

كل هذه الوسائل الخاصة بالكتابة تجعل الشخصيات أساسًا مكونة بأصوات، بنبرات دقيقة وتكون تعدد أصوات والتي فيها كل صوت يسمع مقارنة بالآخرين. الشخصيات – استثناء الشكل المقد لصوفى – لديها وقت قليل أن توجد كأثر مرئ، تحكمي ومشهدي.

تداخل الشخصيات:

في هذه المسرحية "الكان ما بين الشخصيات يسيطر على الشخصيات": أنه من خلال نظام مواجهاتهم الدلالية، وينائهم المتبادل سيتمكن القارئ من شرحها.

المواجهة الأساسية هى مواجهة "ممثلين" الدراما ورجال القانون. إذا كان ممثلو الدراما يعبرون بطريقة محايدة إلى حدما في رواية الأحداث، فإن رجال القانون يتحدثون لفة من خشب، يخلطون المقولبات بلا مهادنة الخاصة بالعدالة والإدانة التي كانت سائدة في فترة ما بعد الحرب. وعندما ذكر فينافر Vinaver تعبيرات استخدمها فعلاً المحامون أثناء نظر قضية صوفي الحقيقة، بولين دو بيوسون pauline Dubuisson، إنما أراد بذلك أن يعطى قيمة وثائقية للمدالة التي اتسمت بالنشاط الزائد في هذا المصر.

كل صوت في المحكمة يعبر بواسطة تعبيرات جوفاء ومعبرة عن أيديولوجية ذات طابع أخلاقي نستشمر فيها إلى الآن المناخ الخانق لفرنسا في عهد "بتان" Petain. يظهر الواقع تدريجيًا بفضل الطريقة التي اتبعتها الكتابة.

ولكن نظام "ما بين الشخصيات" يقرأ من خلال لعبة السيمتريا وتقارب الأدوار التي يؤديها نفس الممثل. "استخدام الأدوار المتعددة لا يؤدي فقط إلى مبدأ التوفير، ولكنه يساهم بصورة فعالة في معاكسة محاولة إعادة تكوين استمرارية سيكولوجية على خشبة المسرح، ووضع طبقة من هذه المصداقية التي تمنع الحقيقة من المرور".

تجميع الأدوار يفيد أيضًا في الإيحاء بالتناقضات والتشابهات، وفي الإشارة على سبيل المثال أن دكتور شلنسنجر هو البديل الأبوى الإيجابي للصورة السلبية للفاية للأب، بينما تظهر مدام چيبو M me Guibot نفس الرفق المتصنع كأم صوفي.

هيمنة الشاهد:

كل الشخصيات – باستثناء صوفى – مقدمون وفق مسبباتهم البسيطة. إذن توجد دائمًا 'سيطرة للمتفرج على الشخصية' على العكس، يبقى سلوك الشخصية الرئيسية غامضًا.

صوفى تبقى غريبة غير ممروفة، بمعنى الشخصية التى تهب اسمها والتى قدمها كامى Camus في "الفريب" TEtranger من شخصية كامى

مأخوذة في آلة قانونية تفوقها وهي تفرضها. هي لا تعلم لماذا فتحت النار. هي صامدة، ثائرة غربية على صغائر المحكمة، غير متأقلمة مع العالم الذي تعيشه. هي تمثل ما تشعر به من جانب جزافييه عندما توقف عن حيها: "أحست به بعيدًا جدًا، غريبًا تقريبًا". (صفحة ٥٠٣) هي تبحث هي الأخرى عن الحقيقة، ولكنها في تأخر دائم عن الآخرين، وترفض أن تكذب، أو تجيب، أن تحكم أو أن يُحكم عليها . ما هي إذن حقيقتها؟ على طريقة بيراند للو Pirandello صوفي مختلفة مع كل واحد من الشخصيات، وكل واحد يطالب - على حق - بصوفي الخاصة به. لا أحد يحاول أن يفهمها لذاتها، ريما باستشاء بدائل الأب والأم، شلنسنجر ومدام چيبو. هل هي تفهم نفسها؟ على كل حال هي تتمرف على نفسها في لوحة جيمس انسور James Ensor تحت ملامح هذه السيدة 'بأنف أخضر وأيد صفراء"، "تعض أصابعها (...) حتى الدم (صفحة ٥٤٥ - ٥٤٦). إذن هو صورة لا تشبه ملامح الشخصية ولكنها تُظهر بصورة أفضل الحقيقة الداخلية للسيدة الشابة: بعد أن رفضت حب جزافييه، تعبر عن أسفها وحسرتها: تقضم أصابعها حتى تدمى،

كل عناصر الدراما مجتمعه فى هذه اللوحة: مقابلة الشابين، الأسف فى رؤية نهاية الحب، العنف تجاه الذات، الدم المسال الآخر، الضحية، لا وجود له فى اللوحة، كما لو كان قد أصبح إضافيًا، مبعدًا فى الهوامش، الدم السائل ليس دمه، ولكنه دم صوفى. الطريقة التى وصفت بها اللوحة تُظهر الأسلوب الذى ستفهم به السيدة الشابة ظروف الجريمة.

إذا أسالت الدم، هل هذه علامة أننا في المسرح، هذا المكان الذي نرى فيه الآخرين يتمذبون، يتقاتلون، دون أن يحثنا ذلك على التدخل، ويسعدنا إلى حد كبير؟ الخيال المسرحي، برغم الفلاش باك، برغم المقاطعات المستمرة للفعل، يجد مكانه بقوة، هو "متعذر الكسر"، هو إذن ليس موضع شك. تبادل المستويين – مستوى المحكمة ومستوى المشاهد – ليس تباعدًا بالمرة، تمنع الوهم والمطابقة، هي تساهم في تقوية الخيال المسرحي، وعلى إعادة تصوير القصة والشخصيات.

الخيال المسرحي

آخر محور مسرحى لفينافر Vinaver (المحور ١٥، الخاص بالخيال) مقدم فقط في طريقة التحليل ويخص فقط (محور ٤) ودرجة خيال النص (محور١٥). هذا المحور لا يمتد إلى تفكير في "ماقيل الإخراج"، المسرحة أو الإخراج.

الموقف هنا يميل إلى القوة عن الضعف، لأنه يجبر المثل – حتى وهو مقسم إلى مشاهد صفيرة وشعاعات مشهد – إلى أن يكون مقنعًا مباشرة، وأن يعيد بناء الواقع في لحظة، وأن يرتكز على صحة الفقرات. كل مواقف المنطوق التي تنتج عنه، حتى الجهاز المجمل للمشاهد المختلفة، تعير عن اهمام درامي قوى للغاية.

- وفقا لنظرية "ما قبل الإخراج"، فهذه تظهر بوضوح عند قراءة النص، هي ربما تأتى من رؤية المؤلف ولا بنقصها إلا أن تنفذ عن طريق المخرج، هل هذا احتمال يدافع عنه فينافر Vinaver بالطبع لا بالمنى الذي يقوم فيه المؤلف بكتابة هذا الإخراج بالضرورة في كتابته، لأن فينافر Vinaver المنظر لا تفوته فرصة لتأكيد أنه يكتب بدون أن يفكر في خشبة المسرح، وبرغم ذلك، في "صورة

امرأة portrait d'une femme خصوصا في التعليمات المسرحية الأولية وفي الإشارات عن الأماكن وخدع المسرح (صفحة ٥٢١ على سبيل المثال)، فينا في Vinaver الكاتب جعل من نفسه مغرجًا، كما لو كان يغشى - بدون تحديد هذه الخدع - أن يغالط من قبل المثلين القادمين. ويمكن أن يفهم حينئذ (إذا كنا لم نتفق معه) مفهومه المصفر جدًا عن الإخراج الذي يكتفى - كما يرى هو - بامتداد الكتابة.

إنه صحيح أن نص "صورة امرأة portrait d'une femme بتضمن المديد من التعليمات على الأداء. ولا نتخيل إخراجًا يغالط جهاز المستويين. المكان الوحيد غير المحدد، المكان الوحيد الذي يبقى فيه الأداء مفتوحا، يخص صوفى: هل هى مدانة من الظروف؟ هذا السؤال عن المسئولية ليس مجردًا، هو يلزم أداء المثلين، رؤية الملامات على التصرفات والمسئوليات. سيظهر الإخراج صوفى في صورة – إلى حد ما – طيبة، سيتجه إلى معنى الإدانة منذ البداية، أو سيجمل منها صامدة، غريبة، ضحية تقريبًا.

الاهتمام المكثف:

يسمع عرض الخمسة عشر محور المسرحيين الذين يقترحهم فينافر Vinaver بلاشك إلى فهم العمل الذي يتناوله التحليل في مكوناته، وتقييم صورته النهائية. لقد تبينا أنها تقع في الجزء العلوى من الجدول، بجانب الكلمة الفعل والمسرحية - منظر طبيعي. ولكنها، لديها قابلية أن "تقع"، وأن "تتجمد"، وأن تجد سلطات القصة، والحاكاة والشخصية المجرمة الكبيرة التي تفتن إلى

حد كبير، ولا هي مدانة تمامًا ولا هي بريئة تمامًا مثل الصورة التراجيدية الكلاسيكية، هذا الاتجاه "نحو الأسفل"، نحو الفعل المستقيم، الدرامي، هو اتجاه لجاذبية ورجوع من فن مسرحي خاص بالمطابقة.

صوفى فائتة، مغرية حيث إنها مجرمة، صامدة حيث إنها غير مقبولة من غالبية الطبقة البرجوازية، مستعدة للقتل أو أن تقتل نفسها لأن العالم يتعامل معها بصورة خاطئة.

المسرحية ليست فقط بناء شكليًا مثاليًا يركبه التعليل مثل ميكانيكية الساعة السويسرية، هي تتكون مثل "أثر له مفعول وعلى القارئ" (أ) هذا الأثر يتلاقى مع ما يسميه فينافر Vinaver "القيمة" الخاصة بالمسرحية: "القيمة تقاس بقوة الأثر الذي يؤثر علينا (ما تعطيه لأن نشمر، ونتبين، ونفهم) واللذة التي تمنعنا إياها، وكثافة الاهتمام التي تثيره فينا، وعلى الأساليب التي تفعلها لكي تصل إلى هدفها: الفكرة، الشعور، الشعنة الشعرية، الضحك، الإغراء".

كثافة الاهتمام مرتبطة في هذه الصورة Portrair بالتعريف المكن للبطلة، بتحريك التماطف لها وعدم التعاطف مع المحكمة، وبالقصة التي ثير بالداخل رعب وشفقة، وباللذة التي تتولد من تقليد الأفعال الإنسانية، بالتركيبة المقدة جدًّا، المقنعة ولكنها فاهمة تمامًا للمسرحية، بالتعليق لهذه الدراما التعليلية التي نعرف مسبقًا نهايتها، ولكن مع ذلك ترغب في تغييرها. بهذه الطريقة، تضمن المسرحية اهتمام الجمهور مع إجبار المتفرج أن يقبل المفاجأة والتغيير: "أولا (١) انظر الشكل المقدم في الفصل الأول، نقطة ٤ - ٢.

ضمان اهتمام الجمهور، ثم توصيله إلى حالة ما من عدم الاستقرار، تسهيل طريقه نحو تغيير محتمل".

هذه الاستراتيجية تجاه اهتمام الجمهور، يطبقها فينافر Vinaver أيضًا في المسرحية. يتوصل المفترج للمعنى ولتفيير ما هو منتظر، بسبب شعور عدم الاستقرار، وعدم الفهم. هذا هو الحال بالنسبة لهذه "الصورة الصورة المسورة لا تتضمن إدانة مباشرة للمدالة، ولا دفاعًا لماطفة الحب. وإنما هي سلسلة توقعات، "نبضات"، صغيرة تشير إلى القارئ لالتقاطها في كل لحظة، وتكرارها يؤدى إلى تكوين صورة، تصوير لا يدعى مع ذلك كما عند بريخت Vinaver أن يقدم بصورة واقعية وناقدة العالم. هذه هي طريقة فينافر Vinaver في إفساد النظام:

"هذه طريقة لإفساد نظام الأشياء دون الإفصاح عن ذلك. كل إدانة (حتى عند بريخت Brecht) تنادى الدفاع والرد على الإهانة (الرد على المهاجمة؟) المواجهة .. والاسترداد. أوظف نفسى لتقديم عالم بلا قضية (هذه الملحوظة مأخوذة من رولان بارت Roland Barthes) ولكن مزودة بنبضات صفيرة وهي على الأمد البعيد، تهدف إلى إحداث زلزلة كبيرة (1).

⁽١) تمبير 'الرد على الإمانة' بيدو غلطة مطبعية. آلا يكون من الأفضل أن نقرأها 'الرد على الهاجمة.

استخدام جديد للواقع:

تمر كتابة فينافر Vinaver في هذه المسرحية على الأقل - لأن طريقته تختلف بلا توقف خلال أعماله - بسلسلة من الهدم غير الواضح والتي بصورة عكسية، تتنهى بإعادة بناء الواقع، ويقود، كما كان يقول بارت Barthes، إلى "استخدام جديد للواقع.().

إنه القارئ (ثم المتفرج) الذي يعيد تكوين القضية (في تمسفها) والحيط الماطفي لصوفي وجزافيية (في تعقيده). الصورة عبارة عن بازل Puzzle، وتظهر تحت ملامح لوحة انسور Ensor، أنه لا يقد وجهًا بطريقة واقمية، هو يعنى النفس الإنسانية. الملمح ليس دقيقا، الألوان صارخة، ولكن الرسم به إجماليا ما نريد أن نراه فيه.

الواقع، واقع فرنسا عام ١٩٥٣ بأغلبية طبقة البرجوازية الصغيرة ليس متاحًا بصورة مباشرة، لا نجد تقديمًا اجتماعيًا ثقافيًا لهذه الفترة، المسرحية ليست واقعية، على الأقل بالمنى التقليدى. الواقع بالفعل ، ليست شيئا يمطى مقدما يعرفه فينافر Vinaver ويعبر عنه في مسرحيته. هو ما يجب أن تعيد بناءه بدقة الكتابة:

 ⁽۱) رولان بارت Roland Barthes، مقدمة Coréens، فينافر Vinaver المسرح الكامل،
 مجلد ۱ مس ۲۸

"الواقمية لا يمكننا برمجتها. إنها ما يجب أن نصل إليه إذا حالفنا الحظ، وإذا تجنينا أن نضع كتابتها في خدمة أي شيء وجد قبلها، إذا كان الواقع لا بعطى إبدًا مسبقًا، على شكل فكرة مثلاً، إذا ظلت دائما الشيء الذي لا يمكن الوصول إليه، الشيء الذي نحاول بلا هوادة أن نصل إليه مع ذلك". البحث عن المنى - الذي يمتبر بالنسبة لفينافر Vinaver مهمة العمل ذاته. أيهدف إلى المرضة، وليس لمرض أو إبراز ما هو معروف من قبل ، وهو يتمركز هنا في جدول تصوري، حيث تتمارف الشخصيات وحيث تظهر أخيرا حدوته، قصة مأساوية في نفس الوقت، هذه الإعادة للبناء، هذه الإعادة لتصور الواقع لا تتضمن خطابًا عن الواقع (إنه تقديم جديد، تشكيلي، كاريكاتوري تقريبا) يقدم فينافر رأيًا مخالفًا - وهو كان قد قدم أسلوب تحليل مع تعليق أي مضمون -ويأخذ في الاعتبار أهم المعطيات التاريخية، الاجتماعية الاقتصادية الثقافية والسيرية التي تسمح بوضع الممل في بيئة ويستحسن بعض جوانبه غير الجوانب النصية والمسرحية". ولكن أين يمكن البحث عن هذه المطيات إذا تركنا الحدود المُؤكدة للممل من أجل الغوص في الواقع؟ هل يكفي القول إن واقع فرنسا عام ١٩٥٢ يناسب جيدًا تلك الفترة الثقيلة لأيديولوجية البرجوازية الصغيرة؟. أما عن الظروف السيرية للكتابة، سوف نستمر في مفاضلة أن نجهلها، كما لو كانت المسرحية هي الدليل الوحيد والأثر الوحيد لوجودهم، وأنها تحيط أي بحث للمسببات الشخصية للمؤلف. إنه غير مريح وغير مجدى إعادة بناء هذا المضمون كلية خارجيًا عن النص، لأنه لا يكون نظامًا تاريخيًا، سياسيًا، اقتصاديًا متجانسًا، على الأقل بالنسبة للكاتب. إنه من الأفضل ملاحظة كيف ينتشر هذا

المضمون في النص على شكل أيديولوجية خفية الصامد، بالتحديد لأنه لا يقبل القوانين التي تدين مقدما الضمنية للأيديولوجيا والسيكولوجيا "العالميتين"(1).

صورة امرأة، نعم، صورة رجل في مؤلف، ليس بعد

أي أداء؟

بقى أن نتيخل ما هو غير متغيل فى التحليل النصى من كل نوع: أداء المثلين والإخراج. من هم المثلون الصالحون لتمثيل هذه المسرحية؟ حتى لو كانت المسرحية تركز على الصورة الداخلية، الماطفية، السيكواجتماعية لامرأة محبة ولكنها قاتلة، لا يجب أن يكون الأداء نفسيًا أو واقميًا، على الأقل بمعنى توحّد تام للشخصية، التمبير عن مشاعر معقدة وتلميح لماض كامل أو ثراء كبير للاشعور. الثراء والدقة يجب أن يأتيا خصوصًا من الذي لا يقال لأن الكلمة تقطعها كلمة أخرى، ومتصلة بموقف جديد. الكلمة دائما مقطوعة: المثل غير قادر على الاستفادة من الاندفاع المكتسب، من التطبيع الأولى، من الواقع في طريقه إلى إعادة التكوين. إذن يجب أن يعرف أن يتوقف في التعبير ولا يبدأ في الحال. وعلية إلى أخرى، ولكن الأداء بنفس النبرة طوال المسرحية، ليس المقصود الإيماء بالصعود المآسوي في المشاعر لدى صوفي وجزاهييه، ولكن مساواتهم في المزج بالكلام، الإشارة ببساطة عن مكانهم ووظيفتهم في مجمل التقطيع، ذو انفعالات.

 ⁽۱) سرقة لغة رجل باسم اللغة ذاتها، كل الجرائم الشرعية تبدأ من هنا" (رولان بارت Roland).
 العربين العام اللغة ذاتها، كل الجرائم الشرعية بعنه (رولان بارت العرب). (1۹۵۷ ، ص ۵۳

يجب أن يكون المثل متحفظا، ذا ردود فعل سريعة، قادرًا على التوصل إلى ديناميكية الشخصية في الوقت المحدد، ممثل ماهر من تقسيم هو غير ملزم بتجسيده، ليس مسئولا عن دور مثل المثل الستسلافسكي.

ربما يكون المثل لنص فينافر Vinaver ممشالاً يمزج بين سنتسالافسكى Stanislavski وأن يباعد Stanislavski وبريخت Brecht، قادرًا على أن يكون فى الشخصية وأن يباعد أفمالة ومشاعره فى اللحظة الآتية، وقادرًا على هدم الواقع وإعادة بنائه بعد ذلك (١)

هل هذا المثل موجود الآن؟ في أحسن الأحوال، نعم، عندما يقدم مسرح فيناهر Vinaver عن طريق الكبار، من بالانشون Planchon إلى فيتاز Serreau مرورًا بمونيه Monnet، سيرو Serreau، فرنسون Françon ولاسال لا يمكن أن نستمر في النصوص، وأن لا يمكن أن نستمر في النصح قبل أن نبدأ في مواجهة هذه النصوص، وأن نحضر المثلبن عن طريق تمرينات مرونة.

[&]quot;jean - pierre Rayngaert:Jouer Le انظر Vinaver أنظر نصم الداء ممثل نص فينافر (١) على آداء ممثل نص فينافر أمسرح اليوم"، رقم ٨، ٢٠٠٠ يوصى بقراءة محمل المجلد.

تمرينات تجهيزية

ا- تقسيم: تقسيم صوتى لفقرة مع الاستعانة بنظام التدوين الخاص بفينافر
 Vinaver

٢- تلاقى: في إحدى الفقرات، تغيير واختبار مواقف المتحدثين والمستمعين
 تلاقى الحوارات.

٣- ارتجال: يحاول المتحاورون نطق نصبهم بينما يحاول بقية المثلين، دون
 المساس بهم ولكن بتغيير الوقفات، المواقع في المكان، النبرات، أن يستعدوا
 تركيزهم.

٤- مساءلة: صوفى موضوعة فى مركز المساءلة المتقاطعة حيث يستطبع بقية الشخصيات على اضطرابها باستخدام عناصر من ردودهم، بينما تجيب هي بنفسها على كل واحد منهم بجمل من نصها.

حضور: التمييز. بين نمطين من الوجود بالنسبة للممثل: عندما يقول نصه
 وعندما يكون على خشبة المسرح بدون كلام وكالمتطفل. تنظيم استخدام
 نمطين للجسد وللحضور.

٦- ركائز: اختراع ركائز أخرى للممثل مختلفة عن ركائز شريكه، وللموقف
 والخيال. رسم التقطيع الخاص بذلك والتقطيع الصفير.

الفصل الرابع

برنار ماری کولتاس Bernard - Marie Koltés دفی وحدة حقول القطن، Dans Le Solitude des champs de coton أو العالم الذي يتاجر فيه

تعتبر مسرحية دفى وحدة حقول القطن (١٩٨٦) – عن حق – أهم مسرحية للكاتب كولتاس Koltés: وهى عرض أقل من مسرحية «معركة زنجى وكلب» للكاتب كولتاس Koltés: وهى عرض أقل من مسرحية «معركة زنجى وكلب» (١٩٨٦)، وأقل إثارة من مسرحية «روبرتو زوكو» Roberto Zucco (١٩٩٠)، وهذا المسرحية تملك هذا التميز الشكلى وهذا الممق المحيّر اللذين يرغبان دائمًا في المودة إلى هذا العمل من أجل الإعجاب بتسيقها القريب. تعتبر هذه المسرحية قمة فن كولتاس Koltes، وقدرته على خلط الدروب، برغم أنها كثيرًا ما تكون موضع بعث، فهي تحمل سرها كله. حيث إن هذا السر لا يمكن أبدًا اختراقه، سنكتفى بوصف بعض شروط تشفيله.

سنبدأ الدائرة المقترحة من فن المسرح، فن التموف على مختلف الموضوعات المتكررة في الحبكة، وأن نحكى قصة عملية بيع بائسة، وأن نتبين أهم القوى الفمّالة، هذا سيوصنا بعد ذلك إلى التحليل الأسلوبي للنصية ووضعه في منطوق، وأخيرًا سنحاول أن نستخلص القضايا المستترة واللاشعورية، معنى الرغبة المعطلة وتجارة البشر. اختيار الدائرة وهذا الترتيب للأسئلة أملاه علينا ردّ فعلنا الأول كقراء: نحن نبحث أولاً: عن فهم رهان النزاع الكلامي، لقد استرعى انتباهنا تعقيد الجمل والصور الجمالية في الأسلوب، بفضل دراسة

هذه الأشكال، الجمل والصور الجمالية في الأسلوب، بفضل دراسة هذه الأشكال، نأمل في فهم المنى ونتائج هذا التعطيل للرغبة.

أول وأهم صعوبة تواجه قارىء المسرحية هى تحديد سبب الرغبة والنزاع بين الساجر وزبونه. هذا السبب لا يضصح عنه أبدًا، لأن البيع لا يتضمن – وهذا نفهمه سريمًا – بضائع عادية مثل المخدرات، المسلاح أو الجنس. كل واحد له فكرته الخاصة للقيمة المتبادلة، وهذه القيمة تكمن ربما في لذة التبادل، القتال، المعركة الفريدة، وتصبح الرغبة هدفًا في حدّ ذاتها.

لا يعنى هذا الافتراض من دراسة تسلسل الصراع، ورصد مرحلة تطوّر المفاوضة والحجج من أجل البيع أو الشراء، أول تمرين مضمون، ولو أنه أصعب من البحث عن إبرة في كوم قش، يعتمد على استخراج، من كل ردّ، الكلمات البسيطة التي تدل على تقدم عملية البيع والحجة المستخدمة في هذه اللحظة ذاتها. يمكن فعلاً تخفيضها إلى بعض الكلمات، حالة التفاوض بالنسبة لكل تداخل، مما يُسهل التحليل المسرحي للتيمات والحجج. ولهذا سنقترح بيانًا يتناسب بصورة أكبر لديناميكية التبادل وتقدم النزاع.

١ – دراسة الموضوعات: مراحل ورهان البيع.

مقدمة: الأوضاع الموقوفة

تاجـر (ردٌ نمرة ١):

«هل ترید شیئًا (٠٠) وهذا الشیء، هل بإمکانی أنا أن أوضره لك»
 (١ صفحة). «قل لي ما هو الشيء الذي ترغبه» (صفحة ١٢).

زيــون (رد ١):

دما أريده، بالطبع ليس عندك». (صفحة ١٥).

تاجـــر (رد ۲):

دليس لديّ (...) رغبات مشبوهة (صفحة ١٨).

تسمية عملية البيم

تاجـــر (۲):

لقد عاملتك بصورة لاثقة (...) وهذا (...) يريطك بى" (صفحة

17, 77).

زيــــون (۲):

"اعرض بضاعتك أولاً. (صفحة ٢٧).

ناج (٤):

"لا أقول ما أملك أو ما أقترحه عليك" (صفحة ٢٧)، (ولكن) "لا ترفض أن تقول لى الشيء (...) الذي ترغبه بشدة" (صفحة ٣١).

زيـــــون (٤):

"رغبة" (...) انتابتني، رغبة لا أعرفها". (صفحة ٣٣).

استثناس الآخر - الغضب

تاجــر (٥):

كنت أود (...) أن أجعل هيئتك أكثر أُلفة في عيني" (صفحة ٣٩)

زيـــــون (٥):

"اغضب" (صفحة ٤٠).

تاجـــر(۱):

"لن أغضب بعد" (صفحة ٤١).

زيـــون (٦):

كنت أنتظر منك طعم الرغبة، وفكرة رغبة" (صفحة ٤٣).

القتراح سلام، ولكن مرهوض

تاجــــر(٧):

"اشترى لغيرك..." (صفحة ٤٤).

"لا أريد أن نجد السلام" (صفحة ٤٥).

تاجـــر(۸):

"أفترح عليك (...) أن تنظر إليّ بصداقة" (صفحة ٤٩،٤٨).

"لا أريد أبدًا هذه الحميمية" (صفحة ٥٠)، لأنه كانت لدى رغبات (...) وليس لديك ما يشبعها". (صفحة ٥١).

نحو المواجهة المنيفة

تاجـــر(۱):

لقد فات الوقت (...) يجب أن تدفع (صفحة ٥٣).

زيـــون (۱):

لم أستمتع بشيء، لا، لن أدفع شيئًا" (صفحة ٥٤).

تاجـــر(۱۰):

"يجب أن تدفع (...) الانتظار، والصبر، (...) والأمل" (صفحة ٥٢).

زيــــون(١٠):

'سوف أصرخ' (صفحة ٥٥).

تاجــــر(۱۱):

"يجب عليك أن تهرب" (صفحة ٥٦).

زيــــون(۱۱):

"أحتاج وقتًا" (صفحة ٥٦).

تـاجـــر(۱۲):

"سوف تضطر إلى أن تتنازل" (صفحة ٥٧).

زيـــون(۱۲):

"لن أدفع ثمنًا لأغواء لم أنلها" (صفحة ٥٧).

تاجـــر(۱۲):

"ليس من اللائق لرجل أن يسمح باهانة ملبسه" (صفحة ٥٨).

زيـــون(۱۳):

'أقترح عليك المساواة' (صفحة ٥٨).

زيــــون(۱٤):

"لماذا لم تطلب منى أنا ذلك؟" (صفحة ٥٩).

تاجـــر(۱٤):

"احذر الزيون" (صفحة ٥٩).

تاجر(١٥):

إذا هربت، سأتتبعك . (صفحة٥٩). ومع أننى لا أرغب أن أتعارك معك . (صفحة ١٠).

زيـــون(١٥):

"لا أخشى ذلك، ولكن أخشى القواعد التي لا أعرفها" (صفحة ٦٠)

تاجـــر(۱۱):

"لا توجد قواعد (...) توجد فقط أسلحة" (صفحة ١٠).

زيــــون(١٦):

"لا يوجد حب" (صفحة ١٠).

إذا استخرجنا الجملة الصغيرة من المقاطع الطويلة التى تبدو مهمة، الإبرة التى تهددنا ولكنها النقطة الأكثر تأثيرًا في الحججية، سندرك أن بلاغة النص نتلخص دائمًا في حجة خاطفة وغير مؤثرة. تقدم التفاوض يتبع إلى حد ما استراتيجية منضبطة. في ١ ، الردود الأربعة الأولى (للزيون والتاجر) تحدّد المواقف المتبادلة، في ٢ ، التاجر والزيون يرفضان تسمية الأشياء بأسمائها، في ٢ ، هم يترددون بين التقريب والنزاع، في ٤ يقترح التاجر علاقة صداقة، وليس علاقة تجارية بحتة، وهو ما يرفضه الزيون، عندئذ في ٥، في قمة الضغط وفي نقطة متوسطة في المسرحية (ردّ ٩)، المواجهة تبدو لا مفر منها، الموقف لا رجوع فيه، الوصول إلى نقطة اللاعودة: يجب الدفع. محاولة المباراة بلا أهداف فيه، الوصول إلى نقطة اللاعودة: يجب الدفع. محاولة المباراة بلا أهداف (صفرين) صفحة ٥٢ قد تمت السيطرة عليها، كل تقريب لوجهات النظر

أكثر من كونها حبكة مكونة من أحداث مرئية وتطور حبكة، تقدم السرحية كسلسلة اقتراحات مترابطة فيما بينها منطقيًا، سلسلة حجج وردّ على الحجج، هي بمثابة مراحل تفاوض وعملية بيع يصعب فهم التحدى فيها. بدلاً من الحبكة، يوجد عرض حسابي تقريبًا للتيمات الخاصة بأية تجارة مع بإغوائها، ومحاولاتها وضغوطها في هذه المبارزة الكلامية يحاول كل واحد، أن يكسب الآخر، وأن يجمله يقبل خاتمة الموضوع، أخيرًا هل تمت عملية البيع؟ هذا ليس مؤكدًا بالمرة، لأنه لا يوجد بينهما شيء لم يُسمع، القارىء هو لا يعلم موضوع المراك والرغبة. هل هو الحب، التجارة، رغبة الرغبة؟ ثلاثة طرق، على الأقل، هم خيوط موصلة لنظائر القراءة.

الحب: التـاجـر لديه حبًا يريد أن يعطيه، ولكنه يود أولاً: أن يُحب من قبل الزيون. ولكن الزيون يرفض أن يقول أنه يحبه: هو يفضل أن يُراعى أكثر من أن يحب هو نفسه. إذن لا أحد يريد أن يتنازل: يقول أو يعطى حبه، أخيرًا "لا يوجد حب" (صفحة ١٠) لأن لا أحد يمتقد في وجود عطاء بلا مقابل.

التجارة: مهما كان الشيء الذي يُشترى أو يباع، الشارى والبائع يجب أن يكونا متفقين، ليمن فقط على السمر الذي يدفع، ولكن على الشيء الذي يُشترى. ومع ذلك، لا يوجد اتفاق ممكن، لأن البائع يرفض أن يمرض بضاعته والمُشترى يرفض أن يطلبها. كل تبادل تجارى متوقف إذا رفض كل طرف أن يضع في اعتباره الأخر. لا تجارة إذن، بالمنى الاقتصادى أو الحديثى للكلمة: لا يتبقى سوى أفراد يميشون في وحدة.

رغبة الرغبة: برفضهم تسمية أو «تحديد الرغبة»، ينتهى علماؤنا الدياليكيتون إلى الرغبة فقطه، ويصورة مجردة، في الرغبة، إذن فالرغبة في الرغبة، أو الرغبة من أجل الرغبة، تصنع فراغًا من حولها، وترفض العالم وحب الآخر بصورة غريبة.

وهكذا تصبح الرغبة انحرافًا يقود إلى الموت بهدم الذات وهدم الآخر. هذه القراءات الثلاث، وهي مفتوحة على افتراضات أخرى، تكُون على الأقل ثلاث قصص لفن مسرحى "ما بعد الكلاسيكي".

٢ - الفن المسرحي ما بعد الكلاسيكي.

يشبه الحوار بحثًا فى الفلسفة اكثر منه دراما، لا يوجد إلا شخصان، لا يعدث شىء ومع ذلك بشكله، يذكر بالتراجيديا الكلاسيكية: مسرحية لكورناى Corneille حيث يظهر الكرم من أجل إقناع الآخر بالبوح، مسرحية لراسين Racine حيث لا تجرؤ الرغبة ولا الشهوة بالبوح باسمهما...

ولكن نلاحظ خصوصًا في الشكل جاذبية للجمالية الكلاسيكية. وسنعطى لذلك بعض الخصائص.

النزاع

يضع نزاع دائم ومفتوح الشريكين في مواجهة وذلك في مقاطع طويلة حيث يتبادلون الردِّ حجة بحجة وفق قواعد بحث في المنطق أو القانون. التبادل ليس نفسيًا ولكنهما آلتان للكلام، للتفكير وللاقناع، للدفاع عن أنفسهما والرد على الهجوم. إن منطقة التجارة تمحو قوانين علم النفس: هي أكثر مباشرة وأكثر حدة، وأقل عاطفة وأقل شعورًا. ولكن خاتمة عملية البيع سراب، مثله مثل الرغبة، يهرب من أي إمساك ويبعد دائمًا. ولهذا الأفعال الجسدية المهمة ليست الأفعال المرئية لأداء الشخصيات على خشبة المسرح، ولكنها هي الأفعال الخاصة بمراحل عملية البيع التي لا يمكن المساس بها.

هذه المراحل، هذه المساهد المجبرة للتجارة هي مجّمعة دوريًا بواسطة جمل تشير إلى حالة التفاوض، مثل ما يحدث في الحججية الطويلة لمقطع كلاسيكي. الإشارة مفيدة للقاريء الذي يتوه في تدافق الجمل "لو كان صحيحًا أن البائع وبحوزتنا بضاعة (...) وأنا الشارى وتتملكني رغبة سرية للفاية..." (صفحة ٢٦) يسبق الاسترداد المواجهة مباشرة: "بما أتي يجب على أن أبيع حتمًا وعليك أن تشتري حتمًا، إذن..." (صفحة ٤٤).

وبرغم تعقيد الجمل وعدم وضوح الحججية، فإن النص يرتب نقاط ارتكاز، وكما يحدث في الفن المسرحي الكلاسيكي، يعلم المستمع أين هو من كل ذلك.

فأهم القواعد الكلاسيكية مستوفاة: وحدة الكان (الكان محايد)، والزمان (اللعظة الخاطفة للمقابلة حيث يتقابل غريبان)، والفعل (خصوصًا داخليًا). قواعد اللياقة مستوفاة، النبرة مقبولة تمامًا والتعبير سليم جدًا. بينما يتجه كولتاس Koltes في مسرحياته الأخرى إلى اتجاه مماكس للقواعد، هنا هو يمترضها بدقة ويرتبط بجمالية كلاسيكية، وربما ما قبل الكلاسيكية: جمالية الحوار الفلسفى (الخاص ببلاتون Platon أو ديدرو Diderot، على سبيل المثال) أو جدل المصور الوسطى.

يجب أن نتحدث عن ما بعد الكلاسيكية أكثر من الحديث عن الكلاسيكية الجديدة، لأنه ليس المقصود الرجوع إلى أصول ما قبل الفن المسرحى أو تقليدًا للتراجيديا الكلاسيكية، ولكنه انتقال سخرى للقنوات الكلاسيكية، كما لو كان كولتاس Koltes، وهو يعيد بناء الأشكال والخطاب الكلاسيكي العالى، كان

متمسكًا أن يضع بصمته كى تتحصر الميكانيكية. ولا حظ القارىء سريمًا أنه لا يستطيع الاعتماد على النص، برغم شكله الجاد والمطمئن، وأن العمل يرفض إعطاء خاتمة واضحة ويرفض كذلك أى تعاون مستمر ويتأكد أن أى تدخل لفوى من أجل تحليل العمل وأى محاولة للتأكد مع بنيانه يكون غير مؤكد وعكسيًا. هذا لا يعفينا من إيجاد القواعد لتشفيل هذا الفن المسرحى، خصوصًا بالنسبة "للأشكال النصية" و"الكرونوتوب".

أشكال نصية:

تقدم المسرحية نفسها كسلسلة تبادلات التاجر، الذي يجب أن يبيع ويبدأ بالحديث، له المبادرة، يبدأ رده عامة بتقرير واقع يتبعه هجوم، ويجيب عليه الزيون بحركة موافقة أو تهرب، ثم يرد على الهجوم، والذي سيرد عليه التاجر قبل الرد على الهجوم الجديد وهكذا.

فى بداية المسرحية، عندما تبدو التبادلات أكثر طولاً وأدق بلاغة، يتبع الرد ترتيبًا وهق الأجزاء الأربعة للخطاب الكلاسيكى: مدخل، سرد، تأكيد، خاتمة. يتبع الرد الأول للتاجر بدقة هذا الترتيب بمنتهى الدقة:

المدخل (أول فقرة، صفحة ٩): يحاول التاجر أن يقنع المستمع بالتأكيد له
 أنه يستطيع أن يلبى رغبة الآخر.

السرد (٢، صفحة ١٠،٩) تحكى بعد ذلك تقربه المتواضع مع التأكيد أنه يرد رغبته،

ثم يؤكد (٣، صفحة ١٠، ١١) تواضعه أمام الزيون مع الادعاء هذه المرة أنه
 ثم يخمن رغبة زيونه وينتظر منه أن يعبر هو عن ذلك.

في الخاتمة (٥، صفحة ١٢)، يواصل حججه وينهى باقتراح مزودج: هو
 يرفض أن يخمن رغبة الآخر وسيلبي هذه لرغبة إذا ما طلب منه ذلك.

ويكُون هذا الردّ المكتوب وفق قواعد الفن البلاغى إطارًا جامدًا إلى حد ما من أجل توزيع الحسجن الخصم هي من أجل توزيع الحسج بتجانس وإعطاء الإحساس بسجن الخصم هي استراتيجيته، مع إجباره على الردّ وفق نفس الطريق. وهذا بالفعل ما يقوم به الزيون وهو يرد وفق شكل ثلاثى:

مدخل: هو يرفض اقتراح الآخر. (١، صفحة ١٣).

سرد: يسلم أنه يمكن أن يكون قد أخطأ (صفحة ١٤).

تأكيد وخاتمة: هو يثير التاجر برفضه تلبية الرغبة ويلزمه بالابتعاد (٣، صفحة ١٥).

تناسب الأربعة ' أشكال النصية الأساسية هذه الأشكال الخاصة بالبلاغة الكلاسيكية، وهي تنطبق على رد أو جزء من رد".

"الهجوم، الدهاع، الردّ والتهرب" (فينانر Vinaver)، صفحة ٩٠١): الأساليب مضخّمة للفاية لدى كولتاس Koltes، مما يدفع تجاه محاكاة، وحتى تهكم تجاه الشكل الكلاسيكى المحدد: الحجة القانونية. تنضم إلى هذه «الأشكال النصية» أشكال تصميم للفاية. هذه الحركات، وهذه المناورات الكبيره تكوّن خطاب التجارة، كما يقدمه بارت Barthes:

"الخطاب، هو أساسًا، عملية الجرى هنا وهناك، الخطوات، "الحبكات '(...) يمكن أن نسمى هذه المقتطفات من الخطاب أشكالاً".(١)

Fragments d'un (ا) رولان بارت Roland Barthes: اجـزاء من خطاب غـرامی discours amourux, Paris, Seuil 1977 P. 7.

تتضمن المسرحية إشارات عديدة على الحركات، من هنا نجد أشكالاً محددة: خط مستقيم وفارق، اصفار مستديرة خط مستقيم وفارق، اصفار مستديرة تمامًا، لا يمكن تداخلها في بعضها البعض (صفحة ٥٢). الأشكال الخاصة بالخط المستقيم والانحناء التي تتصل بالشخصيتين، غير مطابقين والتقاؤهما النهائي غير محتمل، مواجهتهما غير درامية ومشهدية، مهما يكون حال شكل هاريهما. يتجه الزيون من نقطة إلى أخرى، ويقف التأجر في طريقه، سرعتهما مختلفة، هما يتحركان دوفق مخططين متباينين، (صفحة ١٨) ولكنهما دائمًا "في حركة، في انتظار، في تعلق، في انتقال" (صفحة ١٩). هذا للتأكيد على أهمية حركة، في الكرونوتوب الذي يميزهما ويكونهما.

كرونوتوب (الزمكانية)

الكرونوتوب الذى يميّــز بصـورة أفـضل هذه الحـركـات وهذه القـابلة هو الكرونوتوب الذى يميّــز بصـورة أفـضل هذه الحبارية (...) التى تتم هى أماكن الكرونوتوب الخاص بعملية البيع دهذه المعاملة التجارية (...) إذا كان المكان محايدًا محايدًا والزمان غير محدد، هذا لأن المشهد يدور هى مكان غير واقعى، ولا حتى حقيقى، ولكمة فقط مذكور هى الحوارات وليس له وصف داخل التعليمات المسرحية.

هذا الزمان - المكان يرمز له باللغة وحدها، كما يحدث في تراجيديا أو كوميديا كلاسيكية. تبدو بداية المسرحية كتذكرة للكلمات الأولى من مسرحية المشاجرة Koltes وهي من إخراج شيرو Chereau): "اللغة تخلق المكان عند ماريفو Morivaux كما عند كولتاس Koltes. حتى لو كانت المسرحية تعطى بعض الدلائل عن بيئة حضرية مع مخلفات ملقاة من الشبابيك" (صفحة ١٢)، فإن المكان واللحظة مجردين، مقطوعين من الواقع، خياليين، وحتى استيهاميين.

وهكذا عملية البيع، عندما تتخلى عن صيفتها المحلية والكربية، فإنها ترتفع إلى مرتبة التجارة الروحية واللغوية، ويصبح هذا الكرونوتوب المجرد الذي تحاول فيه متافضات النص أن تتخلل: التضاد بين تاثير الواقع والأمثلة، الظل والضوء، الرغبة ورضاءها. هو يرتفع إلى صف محازى لتجارة البشر، إذا كان الأمر يخص أموال أو جنس أو كلمات، من أجل أن يكون له وجود، الظلام المريح (الذي يجيء ذكره كثيرًا في الردّ الأول للزيون (صفحة ١٤) والضوء الذي يهدد (الذي يوجد فيه الماجر) يتقابلان في الشفق (صفحة ١٠) لعالم يتم فيه البيع. المكان واللحظة لا أممية لهما إلا إذا سهلا سير التقارب، ثم التجارة وأخيرًا المقابلة. عملية البيع هي أممية لهما إلا إذا سهلا سير التقارب، ثم التجارة وأخيرًا المقابلة. عملية البيع هي المختبئة، هذا المكان بلا زمان حيث ينتهيان قدريًا بالالقتاء، على نهج شخصيت على المصدي عن المحادث والتعدري كيف تم ليا لما المدين المنان الأكثر قربًا. إلى أين يذهبان؟ هل تعلم إلى أين نذهب؟".

ولكن عكس هذه المقابلة المجهضبة، هذه عملية البيع غير المحددة، يكون المكان روحانيًا ومرغوبًا "لوحدة حقول الطقن".

الوحدة هي في آن واحد حالة روح، مكان ولحظة في الليل. يذكر الشخصان هذه الوحدة خمس مرات (صفحة ٢١ – ٣٥ – ٣٥ – ٥٦) مثل المكان النرمان الذي يعبان التواجد فيه. الوحدة هي الوجه الآخر لعملية البيع، عالم جميل وناعم مثل القطن، مكان معتوم واستيهامي، جنة حيث يمكن للبشر أن يميشوا خارج أي نزاع، أو تجارة البشر، في اتحاد وثيق مع الطبيعة أو الأم، عالم يستقبلهم، إذا كانوا في وحدة (صفحة ٣٥) أو أزواجًا (صفحة ٣١، ٥٢) هذه الوحدة القطنية هي عكس الوحدة المدنبة، "الوحدة الحقيقية، يعنى الوحدة التي تمني الوحدة التي وعدية (عمها رغبة القتل" (بافيس Pavese).

ريما يكون من الضرورى فعلاً ترك هذه الوحدة، وحدة العذاب أو وحدة الزمان والمكان، من أجل الذهاب إلى مقابلة الآخر، حتى إذا اقتضى الأمر قتله. عملية البيع تعطى للبشر فرصة الاقتراب، الالتقاء "مع عنف العدو أو رقة الأخوة". (صفحة 24).

القوى المتواجدة:

ماذا تمثل بالتحديد هاتان الشخصيتان؟ بما أن هدف الرغبة غير معروف وأنه غير معرف، فإنه لا يمكن تحديدهما بصورة فردية. إنهما ممثلان سيمتريان: الأول: يريد أن يبيع والثانى: يريد أن يشترى. ولكن ماذا بالتحديد؟ ويمكن استعارة صورة جميلة استخدمها كولتاس Koltés منذ عام ١٩٧٠، حتى قبل أن يكتب روايته، ولكنه كان مصممًا على تنفيذها، إنهما مثل مركبين الواحد عكس الآخر: "في العلاقات مع الشخصيات، إنه يشبه إلى حد ما مركبين موضوعين في بحار هائجة، وفي اتجاهين عكسيين، حيث تتعدى الصدمة بكثير قوة المحركات. (أ) التاجر وازيون هما هذان المركبان المسببان للعاصفة بمجرد مواجهتما بيعض.

لا يجدى أن نفرق بينهما نفسيًا أو طبيعًا، يبدو - إذا ما حكمنا فقط بالنص - أن كولتاس koltés قد اختار أن يوحد، ولا يضرق، طريقتهم في الكلام، حتى إذا

⁽۱) خطاب من كولتاس Koltes إلى هوبير جينيو Hubert Gignoux، في ٧ إبريل ١٩٧٠ .

⁽Y) لقد فكرت فى البداية أن أضع وجهًا لمننى زنجى شعبى ومفنى ردىء: مفهومان للحياة مختلفان تمامًا وهذا ما يهم. عندما تكون المسافة بين شخصين كبيرة إلى هذا الحد، ماذا يتبقى؟ الدبلوماسية يمنى اللفة. هما يتحدثان أو يقتلان بمضهما، إذن هما يتحاوران، ولكن ليس لأنهما متحابان، (كولتاس Koltes godard، مأخوذ من حوار مع كوليت جودار 1407/1/17.

كان كولتاس قبل ذلك وفى أول إخراج (مع ممثل أبيض يقوم بدور الزيون وممثل أسود يقوم بدور الزيون وممثل أسود يقوم بدور التاجر) قد رغب فى إيجاد مسافة بينهما (١٦)، وأن يحدد القوى التى تكيف بينهما الجذب – الدفع، هذه القوى تجد اندفاعها فى ذاتها.

وجذبهن لبعضهن الرغبة فى التقرب من أجل مداعبته أوضريه. هذه القوى تكون سلسلة تنافرات حية تشكل المسرحية على كل المستويات (الأسلوب، التيمات، الحكاية، العمل). هى الأسود والأبيض. القضية وعكسها، تمارض منطقى. هى تحتفظ بتجريد الشكل بالعنى الألمانى لكلمة Figur: صورة ظلية، شخصية. إلى هذا المستوى الفعلى (٣) يضاف - كما رأينا - المستوى (٢) للشكل التعبيري، "حركة جسد فى عمل" (بارت Barthes، ١٩٧٧، صفحة ٧) ذات شكل خارجى لقوة مختبئة ولجسد، يبقى لنا أن ندرس المستويين الأخرين: في ٨. أشكال الأسلوب التى تذكر بالكلاسيكية:

في ٤، أشكال اللاشعور واجتماعية تنتج عن ارتباط المجرِّد بالمجسِّد،

٣- تحليل أسلوبي: النصية ومنطوقها.

تظهر المسرحية نصية مرفهة ومعقدة على اسس تبدو ظاهريًا مستقرة خاصة بفن مسرحى ما بعد الكلاسيكى حيث تشغل مقدمة خشبة المسرح الهدف من عملية البيع. هذه اللغة المعتنى بها كالشعر والدقيقة كمرجع قانون تجارى، ليس فقط في خدمة الشكل الدرامى، هى تمتلك استقالالاً حقيقيًا (إلى حد أن القارىء غير المنتبه، المأخوذ في الجمل، ينسى أحيانًا الخط الدرامى العام). ومع ذلك فإن الفن المسرحى والنصية مترابطان جدًا: كل وسيلة أسلوبية تمتلك وظيفة مسرحية، وبالمكس. من هنا تأتى أهمية التحليل الأسلوبي المفصل الذي

لا يكون أدبيًا صرفًا، ولكن يكون أيضًا منتبهًا إلى وضع المنطوق الخاص بالمسرحية ونصيتها، كما ينبه إلى ميكانيكيات المسرحية.

الأسلوب البطولي - الهزلي

منذ الجملة الأولى، يلاحظ القارى، سمة وتمقيدًا ووضوحًا كلاسيكيًا للنص، جمله الطويلة، حيث تتناوب الحوارات والوصف، تذكر بوعظ لبوسويه Bossuet، ويحث لفينيلون Fenelon، وحوار متحدّلق لماريفو Marivaux. لا يكون مستوى اللغة أبدًا محايدًا، لكنه مرتفع، وراقى، وهو لا يتراجع، أما بعض التمبيرات السوقية أو المعتادة (يا ولَدى Petit Pere ، صفحة ٤١، ديا ، المؤخرة صفحة ٥١، ٥٧)، ولكن تبدو كأنها قد أطاحت بها الجملة. الكتابة هي أكثر من محاكاة، لأن المحاكاة تكتفى بتقليد طريقة حديث مع الاحتفاظ بتقنياتها ولازماتها وهي تنكر بطولى هزلى لنموذج كلاسيكى، على طريقة القرن السابع عشر والثاني عشر، باسلوب راق، يتم استرجاع حقيقة مبتذلة، والنشاط غير المشروع للشريرين.

هذا الأسلوب الراقى والمتحذلق، هذا التقليد للكلاسيكية يتم بواسطة بعض الوسائل البسيطة، من بينها: استخدام "on" الناس بدلا من أنت "tu" و "vous": "نكون نحلة وقفت على زهرة غير جميلة، نكون خطم بقرة (...)، نصمت أو نهرب، نتاسف، ننتظر، نفعل ما نستطيع..." (صفحة 1٤).

 الجملة ذات الأدراج، ذات الطول المتوسط من خمسة عشر إلى عشرين سطرًا، باعتراضات وأقواس: فهى تخلق نوعًا من التعليق، تؤخر الخاتمة بدعاية لا تخلو من السخرية مرتبط برتاية المنى النهائي. الجملة الناقصة، هي توضع روابط التبعية، خصوصًا باستخدام (الذي -التي) "que" في شلالات من الجمل مرتبطة بعضها ببعض.

- الترتيب البلاغى للخطاب: هو يخلق جمالاً متوازنة جدًا، ذات ركائز قوية ، وتظهر البناء. الجملة المعقدة والضارغة تصبح حبكتها الكلامية، ذات السير اللانهائى، روابط منطقية ...c'est ...cest que ...car si... c'estque....*

("si vous") تنظم ترابط الأفكار، وتُظهر بقوة منطق التفكير. هذه الروابط لديها تأثيرًا على الإيقاع وتوضع السيمتريات، والاختلاقات، والملاقات الشكلية للجدلية التي تدور بلا جدوى. تتحلل الجملة عامة بطلمة طويلة، يتبعها نزول قصير، مما يعطى تأثير بطء أو تأخيرًا مع سرعة الجملة الختامية. كل متحدث يحب أن يلهب بتأثير إعلان، انتظار وتعقيد، قبل الخاتمة - المفاجأة. وهكذا بالنسبة للزبون: "أما فيما أفضله ... (يتبعها عشرة أسطرا)، أن نتاله بكل تأكيدًا. (صفحة ١٤).

يملك الأسلوب البطولى - الهزلى تقليداً طويلاً أدبيًا ويسيطر تمامًا على تأثيراته، هو لا بهدم الشكل الكلاسيكي، بل يقويه، لهذا لا يجب أن نندهش أن تلجأ المسرحية إلى وسائل أسلوبية راسخة للكلاسيكية.

أهم الوسائل الأسلوبية.

١- الحكّم،

جمل كثيرة - كل الجمل التي لا تشكّل تبادلاً مباشرًا بين شخصية تكون في الحاضر خارج الزمان، لأنها تعبر عن حقائق عامة التي يعب المتحدثون أن يتواروا ورامها. هذه الحكم، تفخم الكلام كما عند كورناى Comeille، تعبر عن حقائق قاطمة وفارغة:

- "لا خجل من أن ننسى في المساء ما سنتذكره في الصباح" (صفحة ٤٣).
 - "الصداقة أكثر بخلاً من الخيانة" (صفحة ٤٩).
- إنه من العته أن نرفض واقية مطر عندما نعلم أن السماء ستمطر . (صفحة ٤٩).

أحيانًا هذه الحكم تعبّر عن بداهات.

- التاجر البارع هو الذي يحاول أن يضول ما يريد الشاري سماعه*
 (صفحة ٤٧).
- "يمكن السفر طويلاً في الصحراء بشرط أن تكون هناك نقطة ارتكاز في
 مكان ما (صفحة ٤٧).
 - "يمكن استعارة رغبة أسهل من استعارة ملبس" (صفحة ٤٤)

الحكم تحب أن تعلب على تأثير عمق غامض:

- "عندما يلتقى رجلان لا يكون أمامهما سوى خيار واحد هو أن يتعاركا" (صفحة ٤٨).

ويمكن للحكم أن يجدوا بطريقة شبه تلقائية شكل بيت الشعر الإسكندرى:

- "يمكن سرقة رغبة ولا يمكن اختراعها" (صفحة ٤٤).

إن الحكم تنم عن ثقه فى النفس. ولكن الحكم الخاصة بكولتاس koltes، على عكس الحكم الحكمية الكلاسيكية، لا ترتكز على أيديولوجية ثابتية، لا يمكن مناقشتها نحن لا نستطيع فهمها، لأننا لا نشاركها الافتراضات الأيديولوجية التى تؤكدها ضمنيًا أو عكسيًا.

بواسطة هذه الحكم المخترعة والجانحة، يدعى الخطيبان المتصنعان التأكيد على عالم مرجعي يحاولون فرضه على الآخر، ولكن لا نستطيع التمرف عليها أبدًا: احتمال ضئيل مع مثل هذه الافتراضات، ومهما كان المنطق الخاص بحجيتهم، أن يتوصلوا إلى الافتراب الواحد من الآخر.

خطابهم يُظهر – عن طريق أحكام مستمرة عن القيمة – تلميحات لما يجب فعله من أجل أن يكون على المستوى الملائم للفكرة المالية التى يتخيلونها عن حجمهم، هذه التقديرات النفسية أوالسيكولوجية تعبر عن نفسها مثلاً بواسطة الظروف العديدة للمنطوق التى تشكُل فكر المتحدث: "إننى أقترح عليك، بحذر، بجدية، بهدوء، أن تنظر إلى" (صفحة ٤٨) هذا ما يقوله التاجر للزبون، وهو يستعيد لنفسه صفات الحذر والجدية والهدوء.

بقية الوسائل أكثر تداولاً ورؤية، هم يشكلون المدهمية الثقيلة لهذه النصية:

٢- التكرار.

بعض التعبيرات تكررت بتغييرات طفيفة، مما يثير دهشة القارى: ويتساءل إذا كان ذلك يخص عدم قدرة الشخصية، وما يؤرقه هو أو أن المؤلف يحاول أن يدخل لدى القارىء شمورًا بالخلط أو أثر رعب أيضًا؟

فى الردّ الأول للتاجر، يماد تعبير "Homme ou animal" سبع مرات، ولكن بأشكال مختلفة قليلاً. كما حدث للمقطوعة الموسيقية Bolero للموسيقار رافل Ravel أو مسيقى فيليب جلاس Philip Glas، هذا التكرار المتفير يقلق المستمع الذي سيتأثر بطريقة هذا الاستحواذ.

٧- اللازمة

تعمل بنفس الفكر ولكن بصورة أكثر حذرًا. اللازمة الخاصة بالوحدة تكون شبكة من اثنى عشر تكرارًا (صفحة ٣١، ٣٥، ٥٠، ٥٠، ٥٠، ٥٠، ٥٠، ٥٠، أحيانًا تكون الوحدة المتخيلة كحقل قطن (صفحة ٣١) هى التى تبهرهم، بينما نظنهم "فى غابة المدن" (إنه من الواضع أن نلاحظ أن العنوان يذكرنا بعنوان مسرحية بريخت Brecht)، وأحيانًا أخرى تكون وحدة العزلة التى "ترهق" (صفحة ٥٦) الرجلين، وحدة يريدان الهروب منها، وحدة فردية ووحدة لشخصين، عندما يشعران أنهما معزولان فى الليل من أجل إتمام عملية البيع المستحيلة، وحدة المدن أو وحدة الحقول، هذه اللازمة، بقيمتها المجازية تُمسك بمجمل النص

٤- تأثير السيمتريا،

البطاقة الكلاسيكية للنصية تتأكد في الإعادة المستمرة لبعض الصيغ سواء بالتكرار البسيط لصيغة جملة "حاول أن تلحق بي (...) حاول أن تجرحني..." (صفحة ٦٠)، سواء كوسيلة للإجابة على كلمة سابقة، كما في بداية الردود ١ للشخصيتين:

التاجر: "إذا كنت تمشى..." (صفحة٩).

الزيون: "أنا لا أمشى..." (صفحة ١٣).

هذه التأثيرات المتوازية تؤكد تأثير التشابه بين أطراف العراك:

- التاجر: 'هل قلت شيئًا (...) أنا ريما لم أسمع...' (صفحة ٦١).

- الزيون: "أنت لم تقترح شيئًا (...) أنا لم أخمن ..." (صفحة ٦١).

٥ - بدايات المقاطع.

كل ردّ جديد، بعد تدخل طويل، بحاجة إلى إعادة شعن السرد، وأن يعيد تشكيل النزاع، وأن يسبطر على انتباء المستمع الذي أرهقته كثرة الجدل الفارغ، وأن يدفع بالحجية عكس حجية الشخص الآخر. الردّ يبدأ دائمًا بموافقة سابقة كاذبة تسبق الدفاع عن الهجوم:

"أنت على حق في التفكير في ... " (صفحة ١٦)

"ومع ذلك..." (صفحة ١٨)

حتى إذا فعلتها ... (صحفة ٢٢)

٦- التشبيه.

شكل موجود بكثرة في الحوارات. التشبيه يخص في أغلب الأحيان الشخصين وهما في عراك. التشبيه دائمًا ما يكون غربيًا ومفارقًا، وهكذا كثيرًا ما يتم تشبيه الشخصان بالمناصر الآتية:

كالهنديين، بجانب المدفأة..." (صفحة ٦٠)

"نحلة وقفت على زهرة كريهة" ... (صفحة ٢٤)

"صفران مستديران، لا يتداخلان..." (صفحة ٥٢)

٧- السخرية والتهكم.

كل شيء في المسرحية (ينبهنا إلى المقدمة الموضوعة خارج المسرحية كإشارة علمية من المؤلف "المريض" على راحتنا في القراءة) "حديث يشمل ازدواجية في المعنى" (صفحة ٧)، كل شيء يجب أن يؤخذ بسخرية، مُجمل الاقتراحات على عملية البيع والاصطلحات الفردية. يحاول كولتاس Koltes، وينجح في ذلك، الرهان، أن يضع المسرحية بالكامل في هذه التركيبة، وأن يقنعنا أن هذه المناقشة على لاشيء يذكر.

والسخرية مستمرة إذن وبهذا المنى هى قريبة من التهكم كما كان يعرفه جان جاك روسو Jean - Jacques Rousseau: "إنه قول كل شيء بنفس النبرة هو التهكم من الناس دون أن يشمروا". ومن قول كل شيء بنفس الجدية المقدة والساخرة تأتينا في المسرحية، القوة الضاحكة واللياقة الأسلوبية الراثمة.

٨- الاستمارة (الأسلوب المجازي)

يتواجد التشبيه والتهكم يحكهما أسلوب المجاز الذي يستند على مواجهة بين التجسيد والتجرّد، خصوصًا في "في وحدة حقول القطن"، لأن "المجاز يصّور التجرد تحت ملامح التجسيد" . التجسيد، هو مظهر المهشين وهما يقومان بمملية البيع بأسلوب عادى للفاية . التجرّد، هو المناقشة العلمية على المبادىء المجرّدة للتجارة والفيرية، لباقة التكوينات ومثالية الحذلقة الكلامية . البطولة الكوميدية توتر هذه المبادىء المكسية الواقمية غير المهذبة لموقف خسيس والمبالغة الشعرية للنزاع الفلسفي.

⁽۱) بول ریکور La Metaphore vive: poul Ricoeur، باریس، Sevil - Paris، عـام ۱۹۷۰، (صنحة ٤٩).

كل هذه الوسائل الأسلوبية تعتبر علامات نصية واضحة، مع عكسية ساخرة وتهكمية مع دنو عملية البيع. جملة نحوية سليمة، ولكنها فارغة، مبهرة فى دقتها وممدودة حتى الانفصال، ذات منطق كامل فى تركيب الجمل، ولكن دلالتها غيرمؤكدة، بها روابط منطقية مهمتهم طمأنتنا: هذه هى بلاغة هذا الخطاب. الشكل يشبه بيت الشعر الإسكندرى، يحدث تأثير مفاجأة، ثم تمود وانضباط. (أسلوب يؤخر بقدر المستطاع القمة، الخاتمة، سقوط الضغط، وإذن التخاذل، اللحظة التى يلاحظ فيها القارى، أنه دامًا كان مقادًا ولكن بجمال.

هذه النصية تحمل أيضًا كل علامات المسرحة وموقف المنطوق.

موقف المنطوق

فى الواقع إن النص مستجل فى موقف تحدده فعلاً إشارات مكانية - زمانية، وخصوصًا وصف الحركات، حتى بدون إشارات مشهدية وبرغم تجريد المناقشة الفلسفية، فإن الحوار يكون دائمًا موجودًا فى مكان حيث تحاول الارتكازات الحركية، والتنفسية، والبلاغية والجملية أن تجد لها مكانًا وخصوصًا تتلاثم بمضها ببعض. يجب على الممثل، بكثير من الثقة بالنفس، أن يحمل الجمل لكى يساند التشكيل. التأثيرات الأدبية الخاصة بالسيمتريا، والإعادة، والمجاز، إلغ، يساند التشكيل. التأثيرات الأدبية الخاصة بالسيمتريا، والإعادة، والمجاز، إلغ، لممثل يلمب بالنص يجمل مسافة بينه وبين النص، يسمع نفسه وهو يتكلم كما لو كان يحاول أن يضع نفسه خارج اللغة، "إنه يرى اللغة" كما يقول بارت Barthes كان يحاول أن يضع نفسه خارج اللغة، "إنه يرى اللغة" كما يقول بارت وأخنها علاقته بهذه اللغة ما بعد الكلاسيكية، المتحذلقة، الساخرة هى لغة مستمع للغة أجنبية. تأثير الغرابة يظهر هذه الأشكال للأسلوب برسمها فى المكان، وأخذها على أنها إشارات تمثيل، ونيست كأشكال مجردة وخيالية.

الإيقاعية في أغلب الأحيان مستوحاة من تركيب جمل وترقيم كلاسيكيين جماً. الإيقاع الثلاثي للجملة، الإيقاع الأقصى للجملة (مكون إذن من مقاطع ذات أحجام متدرجة في الحجم)، الطول غير المحتمل، كل هذا يجبر، على رأيه مجمل التكوين، حتى لو أن جملاً اعتراضية تفيّر من خاتمة الجملة. وفي نهاية بعض التبادلات، عندما يصبح واضحًا أن موضوع المناقشة سيظل دائمًا في الظل، وأن المناقشة ليست سوى تضييع وقت وهدف في حد ذاته، نحن نفهم أن الموضوع مجرد مبارزة كلامية، وأننا إذا كنا نتكام لكي لا نقول شيئًا، على الأقل يكون ذلك دائمًا بإيقاع.

يكون التقطيع الكلامي أكشر دقة. هو يستهل تنفس الممثل، بدون توقفات نفسية، ولكن بتسجيل لحظات صمت ونصف – صمت كما يحدث في المقطوعات الموسيقية. لا توجد نُقط وقوف، ولا نص مصتفر. ولا تعليق ضمني. كما لا توجد إشارة مشهدية تؤثر على معنى النص، بخلاف المقدمة (صفحة ٧) والتي يعرفها القراء فقط (على خلاف المشاهدين): نص مُرافق يعرّف عملية البيع على طريقة قاموس قانوني من القرن السابع عشر، مع دعابة متحفظة، والذي يعطى مفتاح المسرحية بالمعنى الموسيقي وليس التفسيري.

إذن المسرحية لا تمثل عالمًا: ليس لها وظيفة مرجعية، ولكن شعرية فقط. الوظيفة المرجعية هي الأقل استخدامًا من الوظائف الست للفة كما يقدمها جاكسون Jacolson.

الوظائف الأكثر مشاركة هي استخدام اللغة لنفسها (وظيفة شمرية) ومرجمية النص لنفسه (قيمة لغوية): إنها ليست مرجمية ذاتية، ولكن على أحسن تقدير، ضمير الشخصية للكلام، أن يقول، أن يتصل مع آخرين، تركيبة مقنقة، هي خاصة بالشخصية وليست بالشكل الإجمالي للمنطوق، التأكيد على الشكل يؤكد على شعرية المسرحية، إلى حدّ أن يجعل من التعبير الفني والجمالي للكلمة هدفًا في حدّ ذاته، الوظيفة التواصلية – الإبقاء على الاتصال برغم كل شيء – هي أيضًا واضحة جدًا: التكرار، التعبيرات المعادة، إعادة الكلمات تشارك في الإرادة بالإبقاء – برغم كل شيء – على العلاقة مع الآخر.

إن الحوارات ليست معّبرة عن معنى النية في التعبير عن العالم الداخلي للمتحدث وتمطى شاعرية سهلة:

ليس القصود أبدًا إعلام الشريك (وظيفة تعبّر عن مفهوم المجهود)، ولكن العمل على عدم استقرار الشريك، وتحريكه بالأمس ويجمل غير مفهومة.

النحو ووسائل إعلام،

الجملة ذات الانحناءات الكثيرة، البلاغة الكلاسيكية الجديدة لحججهم يكوّنون العملة الوحيدة للتبادل، آلة نصية رهيبة تقف على عكس تبادل معلومات واتصال قُعال. جملة كولتاس Koltés، ليس مطلوب منها أن تفهم من القارىء أو المستمع فقط بل وتوصف، يتم تقرير عنها وليس مجرد الاطلاع عليها، كما نصف منظرًا طبيعيًا بداية من القطار الذي يمر بهذا المنظر الطبيعي. تصف الجمل والردود شكلاً مكانيًا وبلاغيًا، لا يخترق المني، ولكن يمر بالمنظر الطبيعي النصى. هي تشبه إلى حد ما آلة ديكارت Descartes: آلة ضخمة لا يهم فيها سوى الأشكال وحركات أجزائها أ. آلة حرب، أو على الأقل لإطلاق الكلمة، التي يكون تشغلها مسيطرًا عليه من قبل القارىء، تصبح آكثر فاكثر سريمة، وأكثر بسراعة، وأكثر بساطة، وأكثر أي سلاح؟ أ.

وينتهى الأمر بأن الجملة ترجع إلى نفسها مثل ميكانيكية فمّالة، ولكن خاوية. تقليد الأشكال الكلاسيكية البطولية أوالبطولية – الكوميدية، الحجة الجديرة بالبلاغة الكلاسيكية تؤدى إلى أداء نصى وإلى إخراج ذاتى للغة، وليس إلى المالم وإلى الخيال مثل المجاز الباروك لمالم المسرح، ولكن الفترة البلاغية كلمبة لغة. هذه الكتابة الخياصة بالمبالغة وهذه الحيالقة الخياصة بالأسلوب تقفان ضيد المستوى المتفق عليه للغة وتعبئة لوسائل الإعلام: أسلوب متقن للغاية لدرجة أنه ينفصل عن أية مرجمية للواقع.

بالنسبة لهذه الوحدة، الاتصال السمعى البصرى هو بالتأكيد العدو الذى يجب القضاء عليه، العراك يأخذ مكان النزاع السياسى التليفزيونى أو المسلسل الاجتماعى الثقافى على شباب الضواحى: إنه ليس الحوار الطبيعى الذى يتم تقليده ويقال عكسه، بل الموضوع التليفزيونى حول وسط مقهور ودورات الكلام للممركة الانتخابية. إنه من الصعوبة أن نثبت تأثير الفيلم الأسود الهوليودى على الكتابة المسرحية لكولتاس Koltes (حتى إذا كنا نمرف جيدًا عشق كولتاس Koltes الكتابة المسرحية لكولتاس في المنافق الفن التعبير عن وضع مشدود، جو معكوس، تكرار نفس الموضوعات في تمرين أسلوبي ذي مستوى عالى الإضاءة المكسية (مضيء – مظلم)، الإبقاء على الفموض بأى ثمن، تأثيرات الواقع وشعر الواقع، هي خصائص الفيلم الأسود التي تنطبق على المسرحية عندما تكون من إخراج باتريس شير (Patrice chéreau).

هل الموضوع يخص هذين التأثيرين المكتبن (التليف زيون والفيلم الأسود) لمملية مؤسسة للممل الدرامي؟ ريما لن نذهب إلى هذا الحدّ. سنفترض ببساطة أن كولتاس Koltes يرتكز على هذه الأشكال كما ننادى على الأرض لكى نبتمد عنها بقدر الإمكان.

هذه الوظائف للفـة، ووظائف اللفـة هذه هي الوسائل الأسلوبيـة ذات الدقة المتميزة، هذا التركيب للجمل يعطى للمسرحية نبرته الساخرة والتهكمية، مع خدمة الضرورات الخاصة بفن المسرح والمسرحية بصورة كاملة، علم الأسلوب - ألهمل بصورة كبيرة في دراسات النص الدرامي - قد أظهر لنا سعة ودقة فن الأسلوب، وثراء أشكال الأسلوب، وثراء أشكال الأسلوب. ولكن لابد من "تشسويه" النص، نزع الأشكال المجردة منه، لإيجاد المعنى المباشر، الساذج ومن أجل أن تقرأ المسرحية في مستواها الأول:

معركة "فقراء فللاسفة" (1) مع اللعب بكل حبال الأداء الدرامي، التقنية الكلامية، مع الانتقال من نقطة إلى آخرى، "يتداخلان" دون أن يقتريا، بالتحديد هذا الترابط بين النصية اللهوية، المسرحية وفن المسرح ما بعد الكلاسيكي يعطي لهذه الوحدة هويتها وسرها ولا تكشفها، لأن المسرحية لا تفصح عن أي قضية، ولا تحل أي غموض. كان لابد، في الواقع، أن يكشف في النهاية عن موضوع عملية البيع، ولكن الرغبة تبقى محجّمة إلى حد كبير...

٤ - بلاغة الخطاب الاجتماعي واللاشعوري: الرغبة المحجّمة.

إذا كانت الرغبة محجّمة، هذا لأن هدفها غير ممروف. فإنه لا يمكن أن تكون كذلك دون أن تفقد هويتها ودون أن تفقد المسرحية كل أهميتها. إذا كانت قد غُرفت، هذا كان يمكن أن يكون: شيئًا استهلاكيًا، مخدرًا، سلاحًا، أو بصورة أكثر تحديدًا، الحب الذي نعطية أو الحب الذي نبحث عنه، لذة أن تقنع الآخسر بالكلمة: المنى الذي يمكن للمؤلف والقارىء أن يتفقا عليه في النهاية. ما المنى

⁽١) من أجل استمارة عنوان بعث تماريف L'indigent philosophe, Marivaux عيث لا يتبين من هو الاسم و هي الصفة.

الذى يمكن إعطاؤه للمسرحية؟ "ماذا يقول؟" (صفحة ٤, ١). هذا الشيء البسيط للفاية، ريما: المسرحية والمالم يدوران حول بعضهما لأن لا نجرؤ على شول الرغبة، اقتراحها أوقبولها.

نحن ندخلها في عالم حيث يكون التبادل والفيرية متوقفين، ويصفة خاصة "لعبة الحب" تعبيره غير المبالى، وذلك لأننا لا نريد أن نعطى أو نستقبل، أو فقط نعطى إذا تم العطاء نحونا (طبقًا لمقولة "خذ وهات"). "لا يوجد حب، لا يوجد حب" (صفحة من القلب، كلمات الزيون مع إقرار الباثع ("لا توجد قواعد(...) أسلحة فقط، (صفحة ١٠)، كل ذلك يؤدى إلى نفس الإثبات لمجتمع متوقف في اللحظة ذاتها التي تعلن فيها أن كل شيء تبادل، تجارة، عملية بيع بكل الأنواع. المجتمع مسيطر عليه قوة الرغبة وعدم القدرة على قولها أو قبولها. المهمّثن (المستهلك) يستطيع، إلى نقطة ما، أن يوقف البائع، يمنعه من سيولة بضاعته، عندما يرفض أن يستطيع، إلى نقطة ما، أن يوقف البائع، يمنعه من سيولة بضاعته، عندما يرفض أن يشتريها منه. ويالعكس، البائع يمكله أن يرفض أن يبيعها له ويحكم عليه بالاختقاء. ولكن كل واحد منهما بحاجة إلى الآخر، حتى لو ادعى استغناء عن ذلك، وهكذا سير العالم.

الرغبة المجمة.

الرغبة - خاتمة عملية البيع، مهما كان الموضوع - لا يمكن تحقيقها، لأن كل واحد يصمم على مواقفه، ويكتفى بتكرار رفضه: قول ما يراد شراؤه أو ما يراد بيعه، ما يراد إعطاؤه أو قبوله. هذه "الطريقة التجارية لمواجهة الملاقات الإنسانية" (١) تستبعد أى مشاعر، ولكن أيضًا أى تحقيق للحب، توجد فملاً في

⁽۱) كونتاس Koltés-Une qart de ma re، باريس، Minuit، عام ۱۹۹۹، صفحة ۱۲۷

موقف جامد لمدم إمكانية منطقية، كان يمبّر عنها لا كان Lacan بهذه المبارات:

يمتمد الحب على إعطاء شيء لا نملكه لأحد لا يريده . أغلب الظن أن التاجر لا
يملك شيئًا لإعطائه، والزيون لا يريد أن يشترى منه شيئًا . إذن "لا يملك الحب"،
ولا أسلحة من أجل الإغراء عن طريقه.

الرغبة لم تعد تجد هدفها، لأنه لا يقول اسمه، ريما ببساطة لأنه غير مدرك لهويته الحقيقية، ولا يعلم ما يريد. "الفاعل – هذا ما يقوله لاكان Lecan – ليس من يفكر، ولكن الذي يرغب، ويفهم في هذه اللحظة أن الرغبة غير منفصلة عن الفكر اللاواعي (1). يرفض الأبطال أنفسهم ويرفضون العالم الخارجي عندما لا يعترفون لأنفسهم ما هي الرغبة وبالتالي يبحثون عن الرغبة، لأن توقف الرغبة، ريما يكون الزُهد في كل شيء، ولكن أيضًا الانفلاق، الانتحار، الموت.

ريما يكون موتًا رمزيًا، ولكن على كل حال محايدة الآخر، وبالتالى محايدة الذات، مثل ما يحدث في الحذف الجدلى للخصم في نزاع السيد والعبد، كما كان يصفه هيجل Hegel. في الواقع إن لعبة التاجر والزبون ممًا لاندفاعهما في ممركة فريدة فقط بسلاح اللغة والبلاغة، إن عنف المحركة ليس جسديًا ولكنه رمزي، في مقدمته لقراءة هيجل Hegel، يصف كوجيف kojéve هذه المحركة الشبيهة بمعركة شخصيات كولتاس Kojéve: "لا يفيد بشيء أن يقتل رجل المحركة خصمه". يجب عليه أن يحذفه "جدليًا". يعنى أنه يجب أن يترك له الحياة والضمير، ولا يهدم إلا استقلاله الذاتي، يجب أن يحذفه فقط كممارض له، وخلاصة القول، يجب عليه أن يستعبده".

⁽۱) جـاك لاكـان La Metaphore du sufet : Jacques Lacan، باريس، Gallimard، عـام ۱۹۹۳، صفحة ۸۵.

A. kojéve. Introduction á La Lecture de Hegel Paris Ga llimard. 1947 کوجیف (۲)

التاجر والزبون بحاول كل منهما استعباد الآخر، في لعبية شبيه مازوخية سادية، عن طريق اتفاق ضمني، من يتكلم هو السيد مؤقتًا، ومن بستمع هو العبيد، لا يمكن قبول من التباجير أو الزيون، يكسب في هذه المعركة بأسلحية البلاغة، وهي ليست "سوي، حسب رأى آرستوت aristote، البحث عن خطاب قادر على ركوع المستمع، ويصورة أبسط، حسب المشدين الرومان، البحث عن الجملة التي تقتل". (باسكال جنيار Poscal Quignard). الجملة التي تقتل". de la langue، بارس، Gallimard، عام١٩٩٣، صفحة ٨٥). وبما أنه لا توجد قواعد ولا حب، بلحنا الشاردان إلى الأسلحة، إلى الديلوماسيية أولاً، وعندما لا يكون ذلك كافيا، يلجأ إلى الحرب، لا خيار أمامهما أبدًا: عندما يتنازلان عن الرغبة، يتجهان إلى سدّ بائس، غياب التبادل، التجارة، ما يقول عنه بارت Barhes إنه مثل 'رغبة الحياد"، "رغبة تعليق الأوامس القوانين، المجرفة، الإرهاب، الطلبات، جذب المجتمع لصالحي (...)، رغبة رفض الخطاب النقي للمعارضة"، "الرغبة المؤكدة للحياد". الرغبة وحدها يمكن بيمها: "لا نفعل شيئًا سوى البيم، تبادل رغبات أ. (أ) ويرفضهما للرغبة، رغبة المرض والطلب، يقم الشريكان في منطقة محايدة، إلى ما بعد التبادل والجدلية، منطقة ريما تكون قريبة من الزهد في كل شيء والموت غير المبالي، في النهاية يمكن القول إنها لهما الاختيار بين المركة السلحة حتى الموت والحياد الجمالي، المخدّرة للعية اللقة.

la regle du jeu, le desir de neutre : Barthes بارت المرجع الله المرجع إلى بنهامو Dans la soltude des champs de عمام ۱۹۹۱ انا مدين بهذا المرجع إلى بنهامو coton, Benhamou ، ۱۹۹۸ .

أماكن غموض - تحييد.

لا تقرر المسرحية بين القرار العنيف والتهدئة النهائية. هي لا تحلُّ غموض النص، وتقى بشدة أماكن غموضه: هذه الأماكن مأخوذة في شبكة لازمة الرغبة والوحدة، المسرحية تستسلم إلى تعاون غير حقيقي مع القارىء، لأنها توهمه أنه سينتهي إلى تحديد مجاز الرغبة، ولكن تخلط دائمًا الطرق، وهي تغذله وتهينه بالإيحاء للشخصيات أنهم يتفاهمون بسرعة، وأنه في الواقع لا يوجد شيء لا يستطيع المستمع الواعي أن يسمعه أو يتوقعه، كم هو خانق الجو في هذه القاعة ذات المرابا الخاصة بعلماء السلاغة.

المناخ.

يمكن أن نصفه بما بعد الحداثة، أو على الأصح - وهو نفس الشيء في الواقع - بتقليد العمل ما بعد الحداثة. في تمرين ساخر للمغالطة الأدبية، البلاغة انتحذلقة للشاردين تستعيد الأشكال المختبرة تاريخيًا للكلاسيكية والباروك، مع خلطهم، ولكن بجرعات تجانسية، مع استخدام تعبيرات اليوم ودن الوقوع في فغ الطبيعية الجديدة. "في وحدة حقول القطن" ليست مسرحية عن المخدرات والضواحي، "ليس هكذا تتحدث الطبيعة" (كما جاء في مسرحية عدو البشر (Misanthrope, I, 2)) ذوق المفارقة، السيمتريا، التقليد، مزيج النبرات وسجلات، كل شيء متجانس بكتابة كولتاس Koltes. تعميم ريط لكلمتين متضادتين في المعنى، في الأسلوب البطولي - الكوميدي أو في المواقف غير المتجانسة للمشترى والبائع، هو ريط أشياء مكسية الخاص بمجتمع متوقف بسبب الرغبة ورغبة الحياد.

التأثير الناتج.

أثر ربط كلمتين متضادتين في المنى على الشارىء يتأرجع بين حركة إبعاد وتأثير قرب: إبعاد بطولى بفضل الشكل الجميل والبارد، قدم لغة النشر، في متاهة الجمل، وقرب بالموضوعات: المخدرات، الكاسحة، الوحدة، لحظات الأصالة الطبيعية. إذا رجعنا (بصفة استثنائية) لسنوات تكوين المؤلف، نجد هذا التناقض في التأثير المزدوج المكسى لكاتب مثل ماريفو Marwoux وجوركي Gorki . لقد أعجب كولتاس koltes بمسرحية La Dispute من إخراج شيرو لجوركي (19۷۲ – 19۷۲) وإحدى أوائل مسرحياته كانت أقتباس لرواية لجوركي Gorki ، مرارة Les Amertumes (19۷۰). سيذكر دائمًا جمالية هذه المسرحية بسبب هذا المزيج غير العادى، البطولي، الهزلي، من تأثيرات الواقع والبلاغة الكلاسيكية الإنشادية.

إمكانية الوصول لهذا العالم الخيالي وأسباب النجاح.

كل هذا يأتى مباشرة من هذا المزج. يجد القارى، حسيًا عناصر واقع يعرفها جيدًا (الضاحية، الوحدة، العنف غير المسبّب)، ولكن لابد أن يقوم بجهد ليمر باشكال أدبية معقّدة للغاية وبالية كان يظن القارى، أنه بها قد ابتمد منذ سنوات المدرسة. إذا بدا له النص، برغم صمويته، متاحًا، هذا لأنه يأخذ طريقًا مخالفًا للطريقة التى يقدم بها تيمة الوحدة فى المدينة، خصوصًا فى وسائل الإعلام، اللغة ليست لغة الضواحى الساخنة، الحوارات ليست منقولة حرفيًا. لا يوجد أى خطاب ذو هدف تربوى على الظلم الاجتماعى، وهكذا نجد أننا على عكس فن خصارحى ناقد ومناضل للستينيات أوالسبعينيات.

بالفعل الكتابة بها جهد واضع، هي كتابة باردة، مُخففة، سليمة إلى حد مبالغ في الماضي La في مة تقريبًا على طريقة جنيه Genet وكان يطلق عليه في الماضي La في من الماضي و Genet . انها كتابة أنيقة، متمسكة بالفن للفن، استقراطي الكلمة، "سيد عظيم رجل شرير"، كولتاس Koltes ليس صبى الضواحي الصعبة، والتي يوجد بها مسارح مدعّمة بشدة (نانتير Ranterre)، ولكنه - شيء قلما تم البوح به - أديب، متذوق للجمال، قارىء مثقف جدًا في التقليد الفرنسي للثقافة الرفيعة البلاغية والإنشادية، ومع ذلك فإن المسرحية تحدثنا جيدًا عن عالمنا، عالم يريد أن يكون مطهّرًا غير أيديولوجي، تفعيلي، إنساني ولكن لا يهتم بالسياسة، مبني على التبادل، المولة، الحراكة، الفائدة، "الأخذ والرد".

إن نجاح كولتاس Koltes في الشمانينيات والتسعينيات، وإعلان قداسته الراهنة، تأتى إذن من مفارقة: إصراره على عمل فن وليس هدفًا اجتماعيًا فقافيًا، وأن يعطينا رؤية للمائم من خلال منشور للكاتب رفيع المستوى، بدون وصف البؤس. التوازن بين المجسد (خصوصًا في أداء المثلين الطبيعي برغم كل شيء في بمض الأحيان) والمجرد (المناقشة الفلسفية وتحذلق التعبير) يوفر للنصية فاعلية كبيرة مسرحية، كل عمل جسدى مجسد (الانتقال على سبيل المثال) يكون له مدى مجازى الفكر الساخر والنبرة اللاذعة في تقليد فلاسفة القرنين السابع عشر والثامن عشر تحرّض القارىء على عدم انتظار حلول جاهزة، والتعامل مع المواقف بشك منهجي على طريقة ديكارت Descartes أكوكية على طريقة ديكارت Voltaire).

۵ - في كثرة حقول المفاهيم.

ما هي المضاهيم النظرية التي يمكن استخدامها بأولوية في هذه الدائرة الخاصة "بالوحدة" وقد اخترنا طريقًا مركزًا على القصة، على تطور عملية البيع، مما قادنا مباشرة إلى دراسة الأساليب الأسلوبية، قبل أن نحاول، بلا جبوى، أن نحل غموض هذا العراك. ستكون جاهزين، نظريًا، أن نبدأ من جديد اعتبار من هذا الغموض، ومن أجل ذلك ملاحظة المسرحية بالكامل: من القضية (٤) إلى النصية (A) ووصولها إلى القمة (B). ولكن ذلك قد يشر صبر التجار، لأن "الوحدة تتمبنا" (صفحة ٥٦). فلنكتفى بتوصيل نتائج بحثنا للزبائن على شكل سلسلة ربط متناقضات:

- تجسّد المسرحية الشكل التجريدي للغيرية بكل أشكاله: عملية بيع، تجارة، تبادل، حرب، حوار، حب.
- طلب الحب هو أيضًا طلب موت: "هذا البحث المزدوج هو ضعلاً التيسة الأساسية لمسرح كولتاس Koltes". الرغبة هنا هي الحب أو الموت.
- عملية البيع لا يمكن حصرها في كاسعة لوطيّة، ولا في حوار ميتافيزيقي
 بن فكرين خالصين.
- هذا النص ما بعد الحداثة، ذو الأشكال الجميلة ولكن فارغة، يرفص أن "بتحدث" العالم، يصف ثناياه الموجة، هو يعمل ليكانية غير مرثية، صرح فارغ كالشيزوفرينيا كما يقول باتسون Bateson وبيتلام Battelheim.
- (۱) آن أويرسفك Bernard Masrie Koltes: Anne ubersleld. آزل، اكت سود، عام ۱۹۹۹، صفحة ۱۹۵۳.

- عدم إمكانية الجدلية توصلنا نحو رغبة الحياد. يفضّل منطقة رمادية
 وسطية بدلاً من تناقضات جدلية مؤكدة. ولكن هل هو الموت أوالحب؟
- عملية البيع الناجحة أو المقنعة تتم بين المؤلف (التاجر) والقارى، (الزيون) لا يقول المؤلف ما يريد أن يقوله فعلاً، القارى، لا يعرف قول ما يجعل المؤلف يقوله.
 - لا يوجد مثل أعلى، ولكن فقط عملية بيع.
- كان آنوى Anouilh يرى مسرحية "فى انتظار جودو" Anouilh يرى مسرحية "فى انتظار جودو" Les مسئل Les Pensees التى كان يقدمها الاضرائلينى Dans la solitude des champs "مسرحية "فى وحدة حقول القطن". Fratellini de coton بمثابة فكر لا كان lacan فى قالب راقص.

تمرينات تحضيرية

- الخط المقوس والخط المستقيم: دراسة حركة الزيون والتاجر وفقًا لهذين الخطين.
- ۲ المنطوق: وضع الشخصيات في كوادر مختلفة: في هنجر، في محكمة، على عربتين في موكب ديني أو وثني (تقديم مهرجان الموكب الديني) في مالاجا (Passion á Malaga) على سبيل المثال.
- "صفران مستديرات، غير متداخلان" (صفحة ٥٢): الاستفادة من هذا الوصف من أجل إيجاد "المسافة المضبوطة" للشريك و أشكال القابلة.

- ٤- المبارزة: تصوّر أشكال المبارزة يمكن أن يأخذها الحوار وكيفية تداوله.
- ٥- عملية البيع: ارتجال الشخصيتين، مع اقتراح رهانات عديدة: مخدرات، جنس، بضاعة محرّمة.
- ٦- الركائز: في جملة طويلة، البحث عن ركائز (روابط منطقية، وقفات، تنفس، أوضاع، تغير اتجاه)، وتسجيلها في المكان - الزمان. يتم تفكيك وتقسيم الحركة عن طريق الوقفات، والاندفاعات الضرورية.

 ٧- شكل: اختر لشخصيتك شكل تصميم راقص مدته من خمس إلى عشرين ثانية مع ضبطه بإلقاء الفقرة، وبالعكس.

٨- فن المسرح: عمل مونتاج للجمل القصيرة المؤخوذة من المسرحية مُلخص
 تطورُ التجارة، وضعها في حوار، ثم القيام بأدائها.

الفصل الخامس

"عملية جرد" (Inventaires)

Philippe Minyana لفيليب مينيانا

أو الكتابة الاحتيالية

ترجمة : ادد ، نادية كامل

لو أننا قمنا بعمل قائمة - وهى طويلة - بأعمال مينيانا، فسوف نلاحظ أنه يمثلك عدة أنواع من الكتابة. من بينها مسرحية "عملية جرد" (١٩٨٧) التى تعتبر فى حد ذاتها مرحلة مميزة فى حياة مينيانا الأدبية، فإذا ما ركزنا على هذا العمل -الأكثر شهرة- فسنقوم بتحليل طرق استخدامه للجمل وطريقة كتابته دون أن ندعًى أن ذلك هو مفتاح أعماله المسرحية.

تقول الأغنية: "فلنتنزه في الغابة بينما الذئب غائب": علينا ألا نهتم بشخصية الكاتب أو بالظروف التي جملت مسرحية "عملية جرد" ضمن مقررات البكالوريا. علينا فقط أن نجروً على القيام "بنزهة وسط هذه المنولوجات الطويلة وبين أيدينا أدوات بسيطة مأخوذة من مخططنا: "مشاركة المُشاهد النصية" (1). إن فن القارئ يكمن مثله مثل فن المنظر في أن يأخذ في نزهته أقل ما يمكن من أدوات وأن يشرع في السير بجدية. ولكن أية مسافة نقترحها عليه في هذه الغابة والكثيفة غابة مسرحية "جرد"؟.

تبدو لنا ظروف الاستهلال (۱) وإيقاع النص من خلال قراءة القارئ أو المثل (۲) المحرك الأساسى للمسرحية ولنصيتها (۳) فهى تحدد بشكل كبير اختيار الموضوعات والمبادئ المنطقية "Topoi" (٤) ؛ و"الصور النصية" التي يعبر عنها من خلالها؛ لم تعد تستعير الشكل المتعارف عليه للحكاية وللمسرحية (٥) ولكنها تستعير شكل العوامل الذين يمكن أن يكونوا بشرًا، أو أشياء جامدة أو لفة (٦) من كل ذلك تنتج مقابلة غريبة بين الخطاب الاجتماعي والرغبة الشخصية، بين

ا- راجع دراستنا "الشاركة النصية للمشاهد عن الإخراج الحديث لبعض المروض في الفينيون" مسرح / جمهور ، ابريل عام ٢٠٠٠

^{*} كلمة يونانية من topos: ميدأ منطقى (الترجمة).

العبودية والعودة إلى الحياة، بين الأيديولوجية والمقل الباطن (٧) مما يفسر الجو الفامض لهذه المسرحية حيث يتصارع المضحك والمؤثر مما يؤدى لدى القارئ / المشاهد إلى نوع من الإضطراب، يحدث تأثيرًا كوميديًا ومطهرا في الوقت ذاته (٨).

1 - أحاديث موجهة لشخصية وراء الكواليس

(١) إن عمليات الجرد الثلاث لحياة الشخصيات وآثارها المحتفظ بها في الذاكرة تعبر عن نفسها بشكل مباشر بواسطة مكبر صوت إذاعي أو آلة تصوير تليفزيونية. فالسيدات الثلاث، جاكلين و أنجيل و باربرة - كما تشير الإرشادات المسرحية الأولى - يدخلن في "شبه لعبة،" سباق ماراثون "لكلمات: يقصصن حياتهن، يقلن كل شي..." (ص:٤٤). معدات غير مألوفة في المسرح: حيث يتظاهرن بأنهن يسجلن فقرة في ذلك الوقت، على الأقل في فرنسا لم يكن هناك ما يسمى بالاستعراض الواقعي أو الـ reality Show ومنسج جمهور المسرح هو العينة التي يختبرون من خلالها أداء المتحدثات. يمتلك مقدمو المرض - ايف " (المرأة الأولى؟) التي تتلو أسماء المتقدمين و ايجور (السوفيتي المراوغ؟) الذي يشد الخيوط في الاستوديو - القدرة على التحكم في الحديث المرفق، بانسيابية وترتيب أدوار الشخصيات في سرد سيرهم: فهم يقررون ترتيب المداخلات وزمنها. المتسابقات هن ثلاث حوريات في منتصف العمر أو الهات الموت الديوت اللاتي يقاطمن بعضهن البعض طوال الوقت. وهذه المقاطمات ليست سوى طريقة لإرباك المتقدمات أو لإعادة الحيوية إلى الكلمة التي كادت أن تتوقف، أو لتشكيل نوع من الرقاية المستشرة لتبين أي انحدار التي كادت أن تتوقف، أو لتشكيل نوع من الرقاية المستشرة لتبين أي انحدار التي كادت أن تتوقف، أو لتشكيل نوع من الرقاية المستشرة لتبين أي انحدار التي كادت أن تتوقف، أو لتشكيل نوع من الرقاية المستشرة لتبين أي انحدار التي كادت أن تتوقف، أو لتشكيل نوع من الرقاية المستشرة لتبين أي انحدار

^{*} بالإنجليزية في النص.

^{**} ايف = حواء (المترجمة).

يحدث لاسيما أية إشارة لتفاصيل إباحية أو شديدة الخصوصية. يتم مونتاج الفقرة بشكل مباشر على الأقل بالنسبة لنا نحن مشاهدى البث. إن قوانين هذا السباق بسيطة: الحديث عند الطلب، دون توقف، سرد ذكريات، التحدث دون فقد خيط الكلام ودون أدنى تردد. لا بهم إن كان ما يقال حقيقيًا أم لا: ما من أحد سيراجع ما يقال؛ إن ما يهم هو السرعة وتدفق الحديث، وصفته، وكثافته أن إن المذيمات المتحدثات يقمن بسرد ذكرياتهن دون تفكير في حلقات صغيرة منتابعة، أو مقاطع متعددة وإن كانت قصيرة جدًا لأفكار بسيطة تتبح لهن التقاط الأنفاس: ولكن على المكس مع المقاطع التي لا نتيح التقاط الأنفاس تكون الأفكار بسيطة.

تقال الكلمة في حيز مزدوج: هو بالنسبة لهن مكان الإذاعة المحايد الذي لا يحتمل الصمت (بينما يتحمل التليفزيون الصمت إذ أن الصورة القوية تسانده)؟ أما بالنسبة لنا فالمكان هو المكان الملموس الكاثن بين الحيز الاجتماعي من حيث جاءت النساء الثلاث، وهو غالبا ما يكون في خلفية المسرح و في مقدمة المسرح نصف دائرة مضيئة تحدد حيز الكلمة" (ص:23) في هذا الحيز المسرحي، حول مكبر الصوت، لا تستطيع أي واحدة منهن أن تقيم علاقة مع منافستيها، إلا بواسطة إسكاتهن والاحتفاظ بحق الكلمة أطول فترة ممكنة.

يقول مينيانا عن هذا المسرح "المسرح – المسرد". (١) أليس من الأفضل أن نتحدث – رغم ما يقوله المؤلف – عن "مسرح غير موجه لأحد": كل واحدة تُحدِّب محاورًا غير مرتى من المفترض أن يكون داخل الكواليس أو لجمهور افتراضى جمهور الإذاعة. وهذا تماما هو عكس ما يكون موجها إلى جمهور حاضر يتم ٢- السرح – الحد لفيليب مينياناً في مجلة أقان سين تياتر أول منهو عام ١٩٨٧، رقم ٨٠٩، ص. ٢٠.

التفاعل معه كما يفعل الراوى الشعبى. الكلمة هنا شديدة الذاتية ترتكز على الرغبة في الإفضاء والإطالة في الحديث دون أن يكون هناك أمل في إقناع الرغبة في الحديث دون أن يكون هناك أمل في إقناع محاور ما مناما يحدث عندما يوجه الكورس أو الجوقة اليونانية بعض الملاحظات أو يصل إلى استخلاص نتائج ما دون أن تكون لديه الرغبة في التواصل مع الجمهور. إن الشكل النهائي لهذه الأحاديث الثلاثة يتم بواسطة خطاب توفيقي: يستخدم قصص الحياة كمادة أولية موهما الجميع بأنهم يتحدثون بحرية كاملة، محولاً المستمع إلى متلصص مقبول، يفتح أمامه الطريق لمرفة الأسرار الصغيرة، لكن دون إثارة اشمئزازه.

هل يترك هذا التشكيل نفسه كى ينقلب رأسًا على عقب؟ إن هذا القيد المزدوج (double bind) *الذى "يفرض" الحديث "بحرية" آلا يمكن أن يتحول بواسطة متحدثاتنا الماهرات؟ تلك هي مجازفة المسرحية الحقيقية كما لو كان علينا أن نجمل برودة أجهزة الإعلام تواجه اللغة الشعبية الأنثوية الماكرة، ولكن أليست المركة غير متكافئة؟

٢- إيقاع ثائر

إن الظروف التى تصاحب التمبير اللفظى هذه تجبرنا على أية حال على أن فيتم ببعض القواعد البسيطة التى تخص طريقة إلقاء النص وإعطائه إيقاعًا محددًا. فالاهتمام بالإيقاع يضفى عليه معنى وصلابة. إن كل متحدثة حرة في أن تقوم باعترافاتها في الحيز المطلوب (نصف الدائرة) والوقت المحدد. عليها فقط أن تتحدث دون توقف، ثاخذ في الحديث مباشرة، ثم تتوقف فجأة دون أن

^{*} بالإنجليزية في النص. (المترجمة).

تتذمر. إن هذه القيود اللفوية تعطى الإلقاء إيقاعًا وسرعة لم تحددها علامات
ترقيم بل تركت مفتوحة حيث لا توجد أي فصلة أو فصلة منقوطة أو نقاط
وقوف. على القارئ (أو المثل) أن يحدد أين يتوقف وأين يربط بين الجمل، وأين
يجمع بين مقاطع الجمل ومتى ينتفس ومتى يجمل النص ينتفس براحته: تنفس
عضوى كما تقول عن حق كاترين هيجيل (٢) حيث يشعر المثل أنه كلما تسلل بين
توقف الأداء وبين موسيقية النص، كلما اتضحت المنافسة واقترينا من زمن
السرد وأخذ الإيقاع في عدم الانتظام وتزايدت السرعة وتكررت الموضوعات.
مهما انعدمت علامات الترقيم فمن المكن الوصول إليها ووضعها في أماكنها؛ إن
غيابها ليس هدفه تسهيل انسيابية الكلام أن نقرأ المسرحية يعنى أن نضع إيقاعًا
للنص بتقسيم انسياب اللغة بوقفات صغيرة وزيادة سرعة الكلام.

إن هذا السياق الجهنمي يأتي بلغة، أو إن شئنا الدقة، يأتي بقراءة آلية، دون أن تتمكن الشخصية من أن تستدرج نفسها فإن المسببات والتسلسل والتبريرات والترابطات تتم بشكل آلي. إن السرعة الشديدة للكلام تعوق الرقابة كما أنها تعوق في نفس الوقت الشاعرية أيضا و التأثر كما تمنع أيضا الضحك اللاذع في انتقاده والحكم المبالغ في القسوة.

إن سرعة كهذه تناسب تدافع الكلمات: شكل منطقى للإفراط فى الحديث. إن تنويعات السرعة داخل كل مقطع من الحديث وداخل المسرحية كلها يعطى للمبة الإذاعية صبغة درامية. إن القارئ ، (المستمع المفترض) يشعر وهو يستمع أنه غارق فى فيض من الكلمات التى تسكره والتى لا يستطيع أن يحمى نفسه

٣- في اليوم الذي كرسه المسرح الفتوح لفيليب مينيانا الموافق ٤ مارس عام ٢٠٠٠ .

منها إلا أو تابعها كلمة كلمة، وهذا الفيض مستمر لا ينضب أبدًا حتى أو تغير المتحدث، ليست الصموية في التحدث ولكنها في التوقف عن الحديث، في أن بنتظر المرء دوره في الحديث كي يستطيع أن يفكر فيما قيل.

ما من نص مواز ولكن نص متكامل " يحجب كل ما قيل ويقوم بمحوه. كما لو أن النص و المستمع لا يملكان الوقت الذي يتيح لهما اختزان أي شئ في الذاكرة: ذكرياتهما، ماضيهما، تهرب منهما كلماتهما الحميمة:

ما أن تبدأ جنيات الجحيم الثلاث في الحديث حتى لا يتوقفن؛ إنهن شبه منقادات يمائن أي فترة صمت لاسيما بما لديهن من (أشياء - تماثم) وكلماتهن ليست على الرغم من ذلك كلمات انتقامية، فهي لا تهاجم سوى الذكريات التي تقاوم وهي تتكاثر من تلقاء نفسها تتوه أحيانًا، ولكنها كثيرًا ما ترسو على ربط ممتع وغير منتظر للأفكار" كان مارسيل عنيدا وقد انتصر على بواسطة شركة الكهرياء" (ص. ٧٢).

لقد مر التيار... فالسببية أو التسلسل الزمنى كثيرًا ما ينقلبان راسًا على عقب: "لقد خاننى مع عاملة التليفون وتزوجنا فورًا بعد ذلك . (ص. ٥٦) على المستمع أن يربط بين الجمل ويفهم المعنى الذى تؤدى إليه السرعة: كان والدى ينام وحيدا، فقد ساقا فلقد شارك في ١٤-١٨ * (ص. ٥١). لو اتبعنا منطق الجملة فعلينا أن نفهم الآتى: إنه ينام وحيدًا، إن ساقه ليست بجواره لقد فقدها في الحرب. تظل اللغة دائمًا خلف الحقيقة.

^{*} نص موازی: sous-texte و نص متکامل sur-texte

^{*} الحرب العالمة الأولى (المترجمة).

فليستفد من يفهم! ذلك هو التهديد الدائم الذي نقابله في نصوص مينيانا. إنه يدعونا للتواصل من خلال هذا الفيض من الكلام، أن نلتقط سريمًا ما تسريه كاتمات الأسرار الثلاث سواء كان ما قلناه قد قيل بالصدفة أو أنه قد قيل دون وعي منهن والذي يجمله مينيانا محسوسا في المونتاج الذي قام به باقتدار كامل.

على "المستمع" أن يتبع مسيرة المثل الذى يلقى بنفسه فى النص كما لو كان مقطوعة موسيقية أكثر من كونه دورًا مرسومًا. وهذه القطوعة ايقاعية وموسيقية أكثر منها دلالية أو لغوية: فهى لا تحافظ على أى توقف أو صمت أو ابطاء أو علامات، وهى ليست سوى مجموعة من الزخارف ومن أدوات التحويل والقنوات والأنابيب حيث تجرى الكلمات بانسيابية شديدة دون عوائق.

تدخل المثلة داخل هذه القطوعة النظيفة، فتترك العنان لصوتها ولإيقاع الكلمات ومن ثم تُتقمص الشخصية بفضل وجودها وما تملكه من أشياء ويفضل شخصيتها المكتمحة والفاشلة برغبتها أحيانًا. رغم هذه الإيقاعات والسرعة وأنفام المقطوعة، فإن المثلين أحيانًا "لا يشعرون بقيمة ما يقولون" (حسب مقولة ماريفو بخصوص من يمثلون أعماله) وإن كانت كل هذه الأشياء أشياء أساسية تسبق المنى و الأسلوب وخصائص النص وتجعل من الحدث والقضية والأحداث الدرامية أشياء ثانوية بل وغير موجودة.

٣- النصيته الخبثية (المداجاة والتكتم)

نمنى النصيته ما يسميه الأخرون خصائص الأسلوب والكتابة) وهي تنجم من الظروف المساحبة للتعبير اللفظي التي تكسب الموضوع ديناميكية وايقاعًا وموسيقي.

ويجى حديث المتسابقات على شكل مقاطع مضغوطة: في البداية يقاطع مقدمو العرض المتسابقات، ولكن حديثهن يطول ويتوج في نهاية المسرحية بثلاث منولوجات طويلة (ص. ٦٠-٣) الطبعة الأولى ⁽¹⁾ كانت تضم ثلاث منولوجات متصلة؛ أما في الطبعة التي نرجع اليها ⁽⁰⁾ فإن تنوع الأدوار في الحديث، وذلك ما فرضه العاملون بالمسرح، قد أعاد للنص قوته الدرامية. لقد كسب مينيانا عن طريق حركة المثل ما خسره بتقديمه الأفكار (مثلما هو الحال عند توماس برنار) كما أنه اضطر للانصياع لمتطلبات المسرح ولهفة المثلات.

لا يكف النص عن "المدو" ويظل دائمًا مفهومًا؛ فلا يوجد أى غموض يعوق الفهم: فالجمل قصيرة، مباشرة لا التواء فيها: هى عبارة عن مجموعة من الخطوط المستقيمة الموجهة المرسومة التى يسهل نطقها. تحدد ايقاع المقطوعة حركة خفيفة، وسرعة تتزايد ونفمة منضبطة، بحذفه فترات التوقف ومساوئ الحدوار مثل ("أوه" و "هيه" و "أه") يصل مينيانا إلى تطوير للفة التي أسئ استخدامها هاصبحت شبه مبتذلة. وهو يعيد إليها حيويتها عندما يشكل ايقاعاتها من جديد مخلصا اياها من الشوائب ومركزا على المؤثرات.

إن تحويل قصة حياة انسان إلى نص ممجمى مكون من عبارات جاهزة سبق أن استعملت وجربت ألف مرة يؤدى إلى خلق منعنى لحنى متناسق، ليست به أية مبالغات، كما لو كان المراد منه الإيجاء بلحظات النروة ولحظات الإنهيار لموقف حياتى ليست به تنويعات كبيرة ورحبة وإن كان دائم الحركة، وإن مادة هذه اللغة هي مادة لفة شعبية شفهية وإن كانت ليست لفة عامية أو مبتذلة ، لغة الأربعينيات و الخمسينيات. ولكن هذه اللغة هي أيضا لفة الثمانينيات وقد المترجت بثقافة ما بعد الحرب وما بها من أساطير، إن هذه اللغة الشعبية

٤- في مجلة الأفانسين تياتر عدد ٨٠٩ - ١٩٨٧ ،

٥- حجرات ، جرد ، اندريه ,اديسون تياترال باريس ١٩٩٢ .

بمفرداتها وتراكيب جملها بها شئ حقيقى ومذاق مميز ، لأنها تبتمد عن التجريد، عن اللغة الخشبية وعدم القدرة على الكلام وفقر اللغة المقسمة الحالية. لقد أعيد بناؤها تهاما بفضل تركيبات مينيانا المركزة والمنغمة. وتمت تقية هذه الشفهية بواسطة نص شرعى، وبلاغة لفظية سبق أن تمت تجريتها وصياغة تبعث على الاطمئنان كما لو أن سيناريو هذا العمل وما جاء به من مقطوعات كان متوقعا وهو يخضع مفردات النص ودلالاته لإيقاع النص وتركيبات الجمل من تزاوج هذه البلاغة الكلاسيكية والمفردات الشمبية أو المبتذلة تظهر لنا الجمل التي تجمع بين الهزل والجد.

"بينما كان يقذف / بأوانى الطهى / فى الهواء ويتميز بطبع مثل طبع الخنازير و بالرغم من مهارة يديه إلا أن رئيسه قد فصله من العمل" (ص. ٥١)

إن الإيضاع الثلاثى للجملة الأولى (٩ - ١٠ - ١١ مقطع) تتعارض مع الجملة الثانية ذات الثماني مقاطع ومع المضمون التافه للواقع المحزن.

لا تتضمن المفردات الكثير من الكلمات الشعبية التى أصبحت الآن قديمة أو "cubib" ، "Tambouille" أو "Tubard"، " و" "cuistot"، * "cuistot" أو "carabiné". *

^{*} Jules : اسم يوحى في التراث الشمبي بالزوج أو المشيق.

Tubard : في اللغة الشعبية شخص مريض بداء السل.

Tambouille: طبيخ غذاء مطهى متوسط الجودة.

toubib في اللغة الشمبية تمنى طبيب.

carabine: في اللغة الشمبية تعنى قوى ، عنيف.

Cuistot : في اللغة الشعبية تعنى طباخ

إن إعادة تشكيل المكان ليست دائمًا مكتملة عند مينيانا و لا تأخذ الأشياء عنده طابع البيئة المحيطة ، ولكنها في أغلب الأحوال تكتفي بالإيحاء. يُبرز الأسلوب كلمات قديمة غير مستعملة أو مر عليها زمن طويل ويتزين بها كما لو كانت فراشات غريبة مهددة بالانقراض، يسلط الضوء على تفاصيل أو صيغ وتعبيرات مضحكة أو نقد مستتر: "ونزعت عنك أنت بلوزتك ورفعت طرف ثوبك وقفزت فوق المتوسيكل كان لديه موتوسيكلاً سمينًا وذهبنا لنفعل ما علينا فعله " (ص. ٥٠) إن أدب مينيانا وعنايته باللغة الحقيقية قد استطاعا أن يغيرا من الواقع: إن لفظ "أنت" هنا يرمز إلى التبسط في الحديث أما صورة "الموتوسيكل السمين" والتعبيرات المخففة ("ما علينا فعله") فهي وسائل كالسبكية تهدف الي تحميل الواقع، نحن بعيدون عما يسمى إعادة بناء التشكيل الاجتماعي - اللغوي للمكان الذي يصلح للعمل الوثائقي أو لمسرح الستينيات والسبعينيات الذي يصور الحياة اليومية مثل مسرح Wesker و Kroetz و Wenzel و Tilly مما يجملنا نبتمد عن التحليل الاجتماعي - اللغوي أو التقليدي أو أن نبحث عن أية روابط منطقية داخل النص، لأن المؤلف قد عمل بتأن كامل على الوثائق الخاصة بهذه المرحلة (تسجيلات ومقابلات مينيانا مع تلك النسوة) وذلك بهدف اثبات أن افساد لفة الشخصيات – وهذا ما يفعله السرح الذي يصور الحياة اليومية – لا يدخل ضمن اهتمامات مينيانا. إن أسلوبه يبتعد عن بعض القواعد اللغوية مما يساعده على الإيحاء بمالم خيالي. إن الاهتمام بالبلاغة والأسلوب وشاعرية الصور والمقارنات وتحديد مستويات اللغة، والمونتاج الإيقاعي والمسموع كل هذا بدخل في إطار دراسة الأدب أكثر مما يدخل ضمن دراسة الموضوع أو ضمن الدراسة الاجتماعية للغة أو الدراسة الأيديولوجية،

هنا تأتى المفارقة: إن أحاديث النسوة الثلاث سجلت ثم كتبت بعد ذلك ^(۱) من الناكرة بطريقة شبه تسجيلية ولكن هذه المادة الأولية – التسجيل – تم العمل عليها كما تمت صياغتها . إن تدخل المؤلف هام وأساسى: فهو يضغط هذه المادة، ينقيها، يعمل عليها، يرضعها، يستخرج منها الفكاهة والتهكم ويصنع من هذا الفذاء الني قصيدة معبوكة الطهى، ناضجة تمامًا للمسرح.

ويكفى كى نتأكد من ذلك أن نراقب السجع الذى نقابله فى بعض المونولوجات son époux ومغامرات Poulet وغإن باريرة تذكر، على سبيل المثال حياتها فى شارع Poulet ومغامرات sa poule مجموعة من زوجها مع عشيقته sa poule ، وهى تستخدم فى اطار ثمانى سطور مجموعة من "boulot")"poules", "course", "ou" مثل : , "poules", "poule", "époux", "poulet" *"poulet", "époux", "poulet" مركزًا على كلمتى " époux", "poulet", "époux النوج الذى يشكل العالم الدلالى مركزًا على كلمتى " poul/é/poux مروية poul/é/poux .

فما هى القيمة الشاعرية والنفسية لهذه الأصوات؟ على كل مستمع أن يجمع عن وعى أو عن غير وعى بين الصوت أو" "ou" و بين الشكوى أو الألم أو الرقة. هى كلماتها الأولى (ص٤٠٠,) تحدثت جاكلين وهى ممسكة بالإناء فى يدها عن couches "طبقات" المشاعر التى نلمسها touche؛ مركزة هى أيضًا على أصوات "أو": " "souche كلمات مثل: ,souris, bouche, ouverte, boule (souris, bouche, ouverte)

ا- راجع فقرة المقابلة المنشورة بمجلة افان سين تياتر - مرجع سبق ذكره ص٢٧ والتي
 استخدمت نموذجا لمونولوج جاكلين.

^{*} معناها على التوالى 'سباق، عمل، عشيقات (أو دجاجات وفقا للسياق) ، ذات الشعر الأحمر، عشيقة ، زوج، دجاجة صنيرة . (المترجمة) .

*toujours, tout وكلها كلمات ليس بينها أى ارتباط دلالى إن لم يكن اثارة ذكريات مشتركة sous - venir بمشتركة sous - venir بمشتركة الحاضر .**

إن كتابة شاعرية كهذه الكتابة غالبًا ما تميز النولوجات دون أن تفطن الى ذلك النظرة المتسرعة، لأن الكلمة المنطوقة توجه الى الأذن والى الذاكرةالسمعية. فتصبح الكتابة أقرب ما تكون الى المقطوعة الموسيقية أو إن شئنا القول بناء يمكننا أن نسكن فيه أو منظرًا طبيعيًا نستطيع أن نكتشفه، أو أثر علينا أن نتتبعه أو صقالة علينا أن نشيدها حتى نصل من خلالها الى المواقف والشخصيات.

ولكن علينا فى البداية أن نعرف كيف ننصت إلى شاعرية النص، نكتشفها من خلال الأصوات، والإيقاعات، وحفيف اللغة (كما يقول بارت) كل شئ يمكن أن يكون شاعريا بالنسبة للمستمع الجيد حتى أسماء الشخصيات : جاكلين ميتيتال mets étales واللعب على كلمتي Mettetal واللعب على كلمتي

إن بريارة فسليه Barbara Fesselet تهوى "ذلك الشئ" (ص ٤٨) حتى ولو كان المشئ" (ص ٤٨) حتى ولو كان 'Angèle Rougeot الجنس لا يكفى لحياة الزوجين"؛ أما انجيل روجو 'Angèle Rougeot ذات الثوب الحب القدرى (ص٤٠) الذي ما كان يمكن أن يكون غير أحمر مثله مثل العشق.

إن كافة هذه الأساليب اللفوية والعناية بدراسة الأسماء تخضع لفن مينيانا في الكتابة الذي أخضعه في كثير من الأحيان لمن أستمع اليهم، فبفضل مهارتهن

^{*} معناها على التوالى: فأر، هم ، مفتوحة، كرة، دائما، كل.

^{**} Souvenir : ذكرى (الترجمة)

^{***} بمعنى ضع و ابسط المترجمة،

فى السرد أمكن للنسوة الثلاث أن يعدن بناء عالمهن وأن يريطن بين الأحداث التى مرت بهن بواسطة موضوع أو كلمة. إنه البحث عن الزمن الضائع ولكن فى نسخة بورت دى بانيوليه. هناك وفقا لما يقول مينيانا "كتابات تبعث على النشوة وأخرى تبعث على الحزن، لماذا؟ لا أعلم (٧٠).

على الرغم من موضوع المسرحية إلا أن طريقة كتابتها وأسلوبها ببعثان على البهجة. إن الكتابة هي حصيلة الجمع بين النص (A) و الدرامية (من I الي IV) وغالبا ما تكون الكتابة أكثر جدية وكثافة من المسرحة (المسرح قواعده الثابتة مثل الحبكة والقصة، والحدث والمعني) وهذه القواعد كثيرا ما يتم إهمالها كمتطلبات مسرحية وادخالها في النص وطريقة سرده. يبقى نص المسرحية وأسلوبها حيث تظهر كل الأساليب الأدبية التي يجيدها مينيانا، إن هذا الأسلوب ملتو بعض الشئ: فهو يدعى أنه يورد حكايات حقيقية وإنه لا يتدخل فيما يقال، بينما في الواقع يظل مؤلف المونتاج والإعداد حاضرا يعد أساليبه الأدبية ويضيفها للحكايات. في إعداد النص تستعمل:

-السخرية في خلط التيمات المصفوفة دون رابط ظاهر (مثال: انجيل، ص. ٤٨)

M. Prous : A La Recherche du أشارة إلى رواية مارسيل بروست الشهيرة Temps Perdu

٧- فيليب مينيانا 'برج مـونينتی' كراسات بروسبيرو رقم ٣ عدد ديسمبر ١٩٩٤،
 ص.٤٥.

٨- أنظر مامش رقم ١ -

- مجموعة النظائر المتشابهة التي تختلط بعنصر خارجي غريب مخالف.
 - المبالغة الملحمية في التعداد،

إن هذه الكتابة وهذا الأسلوب الملتوى يعيدان للعمل صبغته الأدبية والبلاغية؛ فيصبح عملاً فنيًا شفهيًا يعنى مسرحية "مكتوية" وليس نصًا وثائقيًا أو "سيناريو كلينكس" تكمن المتعة هي قدرتنا على التقاط كل تلك الأساليب الأدبية وبالنسبة للنسوة الشلاث هي الإنتقال دون عناء من فكرة إلى أخرى ونقل تسلسل الزمن الماضي إلى ما يؤدى إلى الزمن الحاضر، ولكن ما هي التيمات أو الموضوعات التي تظهر داخل هذا العمل المتم؟

٤ - تيمة مضمون يشمل كل التيمات (على طريقة وضع الأشياء في سلة المهملات)

من غير المجدى أن نسرد كل التيمات لهذه النصوص، إن ذلك يستوجب إعادة صياغة المسرحية تقريبا، حيث أنها تتلخص فى جرد كمية كبيرة جدًا من الذكريات المتجاورة دون نظام داخل نص وصفى بفترض أن يسرد كل ما فمله المرء طوال حياته. توجد تيمات عديدة، وأحداث، وجمل مبتذلة، ومبادئ منطقية topoï كثيرة لدرجة أننا بعد فترة نكف عن ملاحظتها ونبدأ فى الإهتمام بشئ آخر غير تمدادها؛ مثلاً نهتم بطريقة تحدثهن عن حياتهن، أو الأصوات التى تفضلنها أو تقنيات السرد التي يستعملنها بعفوية تامة.

إن التزام هؤلاء النسوة بالتحدث عن حياتهن، كل على حدة، محادثة نفسها دون أن تتمكن من المناقشة مع منافستيها، يعوق وجود أية حبكة مشتركة بينهن:

Scénario Kleenex *

ترتبط بالظروف المصاحبة للتمبير اللفظى لذلك لا نجد أية عقدة مسرحية ولا أزمة ولا تطورًا لسير الأحداث ولا فاجعة أو خاتمة. لن نعلم من الذي كسب الجولة، فكل واحدة منهن ستحصل على "نصيبها من الفطيرة" (ص. ٦٦) أهو تتويج أم أنه نصيبهن من المواساة؟

إن التسلسل الزمنى تحدده أوقات أربعة هامة: تقديم المتسابقات وأشيائهن التميمية (ص 2)؛ الجلوس على ثلاثة التميمية (ص 2)؛ الجلوس على ثلاثة مقاعد بدون ظهر أو ذراعين (ص 0) وتوزيع الهدايا قبل المنولوج الختامى (ص 1).

داخل هذه الأطر الزمنية الأربعة ورغم غياب خط الحدث فإننا نلاحظ عبرات وتيمات كبرى ومبادئ منطقية مجدولة بعضها ببعض: احيانا يتعلق الأمر بالأمراض أو بأشياء تميمية وما تثيره من أفكار، أو بالأزواج أو العشاق، بالحروب أو بالموتى. نادرا ما تتحدث النسوة عن الحاضر إلا عندما تتحدثن عن أماكن سكنهن أو حالة أجسادهن (ص. ٤٦ و ص. ١٤) ولا تتحدث ابدًا عن المستقبل.

على الرغم من غياب الحدث (بالمنى الدرامى) وتراكم الذكريات المبعثرة والحجج فإن كل مونولوج، حتى ولو تمت مقاطمته فجاة فإنه يتشكل مرة ثانية حول قصة مناسبة ذات مراحل واضحة ومترابطة بشكل منطقى. وذلك وفقًا لما قامت بتحليلها نظرية السرد (التي تدين كثيرا للمسرد الشعبي) فلنأخذ على سبيل المثال تقديم شخصية جاكلين (س. ٤٥- ٤٦)؛ سنجد المراحل الضرورية لأى سرد (طبقا لنظرية لابوف: Laboy):

١- ملخص - إعلان: " مساء الخيرا كم أنا خائفة..."

٢- موقف - توجيه: " لو كنت ابتسم [...]فذلك لأني مضطرية"

٣- تعقيد: " لقد تعبت من إنائي إنه كل حياتي ..."

٤- تقدير: لم يعد عندى عشاق إلى الجنوب اذن!"

٥- قرار نهائي وختام: "لماذا تبتسمين هكذا [...]رغم الحياة التي عشتهاا"

إن الراويات الثلاث بطبيعتهن متمكنات تمامًا من هذه الطريقة الكلاسيكية في السرد. أهمية الحديث عن الأمور ذات الأهمية، الوضوح والإيجاز مما يجمل النس واضحًا وموجزًا. إن كل "دفعة لغوية" (عدد التقاط انفاس بين نفيرى سيارة) مركزة على فكرة بسيطة وعادية، على قصة أولية، على مبدأ منطقى أو حكاية مطمئنة. وكل فكرة تبدأ وتتنهى في نفس الوقت وفقًا لحكمة ضمنية أو مقولة شائمة عامة وغير قابلة للنقاش.

فلنكتفى بمقارنة جمل الشخصيات الأولى:

جاكلين (ص ٥٠) مقولة : كنت دائمًا مريضه و لكنى تغلبت على المرض

مكسيم: من المكن دائمًا أن نتغلب على المرض

أنجيل (ص ٥٠) مقولة: "من حسن الحظ انه كان من المكن ممارسة الجنس مع مارسيل".

مكسيم: " هذا شيّ لا يعلى عليه شيّ ؟"

برياره (ص ٥١) مقولة: كان الجحيم بعينه"

مكسيم: عندما لا يكون الرجال مرغوبين، يكون هذا هو الجحيم.

السافه قصيره بين القوله و بين الحكمه يجتازها الستمع بيساطه دون أن يكون لزامًا على الشخصيات أن تنطق صراحة بالحكمه. أن 'بلاغة التيمات' تكمن فقط في سرد عدد من التأكيدات و الحقائق، انها تسطع بفضل تفاهتها وتكرارها ولكن علينا أن نحذر من عفويتها: فهي تضع المأسوي و المبتذل الخاص والمام في نفس المستوى، كما أنها تتنقل بيساطه من تيمة لأخرى دون ان يكون لدى المتحدثين وقتًا كافيًا للتفكير فيما يقولون وأن يكون لدى المستمعين وقتًا للتفكير فيما بسمعون. إن الحدث التقليدي الذي يدور بين أبطال العمل المسرحي قد استبدل بعدد من اللقطات النفصلة، فأصبحت السرحية مجزأة لأجزاء تحاول فيها كل واحدة من النسوة الثلاث أن تشكل حياتها و أن تعطيها معنى وتثبت لنفسها أنوا كانت حياة مليئة بالأحداث و بأن حديثها يتفوق كثيرًا على حديث الأخريات، إن السرد ضمن هذه المنافسة يصبح هدفًا في حد ذاته، فهو من ناحية يصبح مهددا بفقدان مصداقيته ومن ناحية يبرئ الراويات اللاتي لا يمكن أن نصدر حكما على ماضيهن و لكن على قدرتهن في استحضار ذلك الماضي و التحدث عنه. إن عبارة كيف يروي؟" أهم بكثير من "ماذا يحكي؟" تظهر الحبكة الدرامية أكثر مما تظهر أحداث و قصة السرحية التي تروي من خلال مجموعة من الأحداث (وهي قليلة للغاية: تقترب المرأة من مكبر الصوت تتحدث ثم تتوقف.) إن عملية التحدث - شكل التواصل داخل هذه المنافسة -هي الأداء الوحيد في هذه المسرحية، أما القصة و نوع المسرحية و الزمان والمكان فيأتي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية. إن بنيتي السرد و الأداء (مستوى ٢ و٣ من الشكل) قد همشتا: ما من وسيلة لتأمل جدلية الحدث المتمارف عليها؛ إن كل الأحداث تتم عن طريق سردها و أدائها وأما تمارض الشخصيات و الأفكار فيتم تهميشها، إن ما يهم هو كمية الملومات التي تبث عبر

(الإذاعة و التليفزيون) من تراكم التعبيرات و إيقاعات وتدفق الكلمات. لذا يجدر دائما أن نهتم بشكل النص وذلك بالمني الهندسي وطبقا لمفهوم بارت؛ من الشكل المبر عن "الرياضة البدنية أو شكل الأداء التوقيعي" من "حركة الحسد اثباء أدائه"، "حركة المحبين أثناء ممارسة الحب" (١) من خلال هذا المفهوم المكاني الشكل نستطيع أن نقرأ هذه المسرحية، ونفهم البيانات الحاسمة التي تلتها. إن رأى مينيانا في المسرح ينطبق على مسرحيته: "إن الكتابة الحديثة لا تولي اهتماما كبيرا بالقصة أو الشخصيات أو الأحداث (كما اهتم باستكشافها المسرح الأنطوساكسوني). هناك "الكلمة" وهناك "الأشخاص" التي تتكلم. و من ثم تملأ الكلمة الفراغ (١٠٠) ولكن شكل هذه الكلمة التي تملأ الفراغ و هذا التفتيت للحدث المركز على تفاعل الشخصيات وتهميش قصة ذات أبعاد درامية واضحة و أفكار ملموسة لا تتم عادة لصالح النص "الكتابة" المتروكة لذاتها و الخاضعةم للمونولوج الداخلي أو النابعة من عملية الكتابة الفورية، إن أهمية النصية تحددها وتراقبها الوسيلة الإعلامية التي بفضل إيف وايجور و بفضل انضباط المدعوات لا تترك النص ينحرف. حيث لا يوجد تقلب في المواقف التي يمكن أن تحمل اللاعبات بمارضن أو يهدمن ما تقوله وسيلة الإعلام الإذاعية، و بهذا التحديد و بقيادة من السرد البدائي لثلاث سيدات تحتفظ النصية بقدرتها الوصفية الناقلة للواقع. إن عملية إعطاء بيان مفصل عن كل شئ ليس مجرد

٩- رولان بارت مقتطفات من الخطاب العاطفي ١٩٧٧ الاعمال الكاملة "المجلد الثالث"
 باریس - لوسوی ١٩٩٥ ص ٤٦١

١٠- فيليب مينيانا، خطاب الأطلسى ، استشهد بهذه الفقرة في 'حجرات' و 'عملية جرد'
 ملف مارى - بيا بيرو، 1999 CNDP عن ١١

^{*} بالإنجليزية في النص (المترجمة).

لعبة سطحية و شكلية تقوم بها النساء أو يقوم بها مينيانا، إنها ليست Stream لعبة سطحية و شكلية تقوم بها النساء أو يقوم بها المنان لانسياب اللاشمور مع انسياب الكلمات. إن له أهمية كبرى: تحديد قيمة حياة بأكملها، و معرفة قدرها الحقيقى، فالنساء الثلاث يتعاملن مع مواد ذات قيمة مالية. كلفتهن الكثير و يردن الآن التخلص منها بأعلى سعر ممكن، حياة مضت لابد من استغلالها في البيع و في القيمة.

۵- مسرح النقلات غير المترابطة

٥- ما من شئ مأساوى فى هذه العملية شبه التجارية: إنها ليست بستان كرز يضحى به، انها حياة يعاد خلقها بواسطة الكلمة، مرة أخيرة ونهائية. إن ريات البيوت الشلاث يريطن الشئ بالشئ و يستعدن الذكرى تلو الذكرى، وهن لا يواجهن مجادلات أو أفعال و لكن مثلهن مثل متسابقات الماراثون لا يقاومن أفكارا أو أعداء و لكن يبدأن بمقاومة انفسهن. لذا علينا أن نهتم بمنطق و ترتيب الكلمات فى النص، بمعنى الطريقة التي نتابع من خلالها وحدات التنفس إذ تطرد الفكرة الفكرة الماكرة المنابقة وتتيح مكانا للفكرة القادمة ولا نهتم كثيرا بمنطق الأحداث و القصة.

إن المسرح الكلاسيكي و دراسة "الأشكال النصية" التي وفقا لما يقوله فينافير (١١) تقوم بالتمريف بكل العلاقات المكنة بين الحوارات لن تعنينا كثيرا في هذه الدراسة حيث إنها لا تنطبق على سلسلة الحكايات التي ترويها

۱۱ - میشیل فینافیر، کتابات مسرحیهٔ ۱۹۹۳ Acte Sud ص ۹۰۱ - ۹۰۱

النساء كما أنهن لا يدخلن في صراعات مباشرة بسبب شي مشترك بينهن. أو لو أننا أردنا أن نلجاً للأشكال النصية فيجب علينا أن نجعلها تتلاءم مع المنطق الاستطرادي لكل مونولوج من مونولوجات مينيانا. و نلاحظ أن المونولوج تحركه قوة اندفاعية شديدة، و يقوده منطق داخلي علينا أن نكتشفه يعطي للنص معناه سواء أسمينا هذا المعنى إيقاعاً أو موسيقي الكلمات أو مقطوعة موسيقية أو شكلاً نصياً أو استطراداً أو نصية أو إن شئنا القول في لفتنا العادية: كتابة. سنكتفى ببعض الأمثلة فقط من هذه الأشكال النصية لنطبقها على منطقية النص.

إن تداعى الأفكار شئ دائم حتى وإن تم فرزها وإن كانت معروفة سلفًا فهى تفشى دائمًا أفكارًا مخبأة، مثيرة أو لاإرادية غالبا ما تكون أفكار الشخصية وكذلك أفكار القارئ فى الوقت نفسه. إن تداعى الأفكار غالبًا ما يكون غريبًا ومضحكًا لأن المستمع يستشعر فيها الشئ الذى يربط بينها. على سبيل المثال: "لقد تعبت إنها حياتى كلها" (ص. ٤٦). هذه الكلمة bave كما سنرى بعد ذلك يمكن فهمها بمعناها الحرفى أى ما يسيل من فم الطفل من لعاب ولأنه فى هذا الإناء "cuvette" ستبصق جاكلين رئتيها" . (ص. ٥٠).

على المستمع أن يتفضل بجعل أفكاره خبيشة بعض الشيّ حتى يربط بين تصورين: "كان علينا أن نفعل ما علينا فعله [...] لم يكن مارسيل وسيما ولكن كانت يداه جميلتين يدى فنان كان عاملاً يدويًا شديد المهارة!" (ص. ٥٠) ولنا أن نتصور مارسيل وهو يداعب جسدها بيدى "عامل ماهر". في بعض الأحيان تختلف الإيماءات والإشارات المفترضة وفقا لمرجمية القارئ الثقافية: "كان لهما البنتان توام ولدتا قبل اكتمال أشهر الحمل، كانا في آيام الأحد يأخذانهما إلى

النزهة فى غابة فانسين (ص. ٦٦) فانسين هل نفهم أنها مثل حديقة الحيوان أو الدام دى بوا أو الكارتوشرى؟ إن النص بواسطة هذه النقلات المفاجئة يدفع بالمستمع إلى القيام بالربط بين أشياء غريبة.

إن وجود عدد من الكلمات المتماثلة التى تظهر فى نفس المواقع من الجملة يشكل نظيرًا تيميًا ويؤدى إلى توليد معنى غير متوقع، بل انه يصدم القارئ: هنا أيضا يقول النص دون أن يقول: "كان الأمر بشما تصرخ الأبقار [...] يهرب الناس كانوا يقتلون الأرانب فى المزارع وكانت الخنازير الأمهات قد فقدن ست كيلوجرامات من وزنهن..." (ص. ٥٩ – ٦٠). إن كلمة "أم" تدخل ضمن مجموعة الحيوانات المعنبة، حتى وإن لم تقصد آنجيل أن تأتى بهذا التقارب غير اللائق.

أيا كانت التقاربات هان التداعيات أو الأشكال النصية تبقى داخل النص و لا تتفرق بين الراويات أو داخل مونولوجات منطقية متوازية إلا نادرا. إن اللعب الكثير والمقد بالكلمات يشكل الجزء الأساسى من النشاط والأداء لهذا النص الذي يبدو نصًا سرديًا أكثر منه نصًا مسرحيًا. إن أداء هذا النص السردي يحل محل الدرامية: القصة والحدث والشخصيات لأن متسابقاتنا الثلاث اللاتى يبدون ثرثارات وماكرات لسن شخصيات بالمنى الكلاسيكي للكلمة: بل إنهن خليط غير مسبوق من البشر والأشياء و الكلام المفتى.

٦- الشيء الفاعل من خلال الخطاب

ليس من السهل بطبيعة الحال تصور الحاح الصورة المسرحية هذه على المتفرج حيث أن أثر الشخصية عندما نقوم بتجسيدها ممثلات قديرات مثل (چوديت ماجر وفلورانس چيورجتي واديت سكوب في المرض الأول) تعطينا الايحاء بأننا أمام شخصيات حية ، خاصة أننا أمام شخصية واحدة بسيطة :

تحيا، تبقى أو بالأحرى تقص قصتها حتى تميش . أنها تحيا وتبقى بواسطة الكلمة . إذا كان التفاعل الجسدى محدودًا بين المتسابقات ينحصر في بعض الإيماءات ، أو ببعض الحركات الجسدية للتعبير عن المنافسة فانه فعل ظاهر ومتواصل على خشبة المسرح : التمثيل والحوار مع "الشيء الشاهد" (ص ٤٥) كل واحدة اختارت شيئًا ملموسًا ساهم في صنع هويتها .

أ- إن ثوب أنجيل موديل عام ١٩٥٤ هو شئ ارتدته فى لحظات السعادة والمتعة ؛ إنه يفصل بين الجسد وبين العالم الخارجى : لن يستطيع العشيق أن يقول إنه كان يفضل الثوب أو المرأة . يصبح الثوب كتاية عن الرغبة ، أن أجمل الأثواب تصبح فى الواقع بلا قيمة إلا لو رغبنا فى نزعها . أنها تشير إلى جسد متغيل من الرجال، جسد ينحصر بين الداخل والخارج وبين الإحساس والرؤية .

ب يضى مصباح بريارة الجسد من الخارج ، إن هذا الفنار البائس وإن كان يضفى على الجسد جمالاً يجعلها ترى الحياة وردية بالرغم من كآبتها . يضى الجسد من الخارج ، جسد متخيل ، تم تجميله فاخذ شكلاً مثاليًا : هذا الجسد المعروض ، عن بعد ، الذى تقدمه بريارة "دون قُبَلْ" (ص ٤٩) والذى يبقى دون وجه (ص ٢٤) والذى يبقى دون

ج- تستعمل چاكلين الإناء كى تبصق فيه 'رئتيها' (ص ٥٠) كما تزرع داخله بنورها الصفيرة . فهو إذن وعاء للموت وللحياة ، جسد تعويضى يصبح كناية لكيان خلق للحياة والتناسل : أنجبت چاكلين ثمانية أولاد كما أنها تعرض نفسها لحمل أطفال الأخريات داخل رحمها . (ص ١٦) ليصبح إناؤها الذى لا يصدأ يصبح رحمًا بديلاً . علينا أن نفهم حرفيًا وصفها الأول للاناء : "انها تعود إلى زمن بعيد" (ص ٤٥) تلك الرغبة في حمل الحياة داخل نفسها وداخل جسدها .

تتلاشى الحدود بين الشئ والجسد والكلمات ليصبحوا شيئًا واحدًا فقط: حياة مضت، أعيد بناءها بواسطة الكلمة التي تصير شيئًا طوطميًا. كيف يعبر المرء تعبيرًا أفضل عن الرغبة في أن يعيش من خلال الذكرى والكلمة ؟ ماذا يبقى من الإنسان ؟ صوت، رغبة في الكلام، في كلمة تتشبث بالشيء.

إن هذا الثلاثى (الشيء والجسد والحديث) يغنينا عن اللجوء إلى سيكولوجي أو اجتماعي . وتدهنا إلى أن نعيد التفكير في أنماط الشخصية المتعارف عليها التي تتحدث اللغة الخاصة بوسطها الاجتماعي وأن نفسر النص كما نفسر الموسيقي وكانه مقطوعة كلامية منفمة حيث الأجساد والأشياء ركائز لنص يمامل وكأنه مادة ، أن النص الذي تقوله المتحدثات الثلاث غير متوازن ؛ فهو نص - شيء ، خليط غير مألوف من الحديث / الشي / الإنسان ، مادة يمكن نسماعها وجملها ذات إيقاع وأحيائها كما بمكن قطعها وتقسيمها كقطعة حلوي عملاقة مهداة لكل الناس ، أو جسد كبير مهول ربعا كان جسد الأم الذي لا ينضب.

٧- لاشعور الأيديولوچية

إن أداة العرض والنص ، وإعادة توزيع المجموعات الدرامية ، وإعداد مؤديين غير تقليديين كل هذا يؤدى إلى قائمة الجرد التي يستطيع المؤلف أن يغرجها من ذاكرته أو أن يخترعها بشكل كامل. فليس من ذاهم بالنسبه له أن يقنع أو أن يدافع عن نظرية أو أراء ما ولكن أن يقوم بتعداد وتسجيل الأشياء بمعنى أن يقوم "بالتسجيل في قائمة جرد" أو "بفحص بعناية" (١٢).

١٢- قاموس روبير ، تاريخ اللغة الفرنسية مادة "جرد" ص ١٨٧٦ .

حتى أن ما تعرضه "الجاردات" الثلاث يبدو وكانه قد قذف به فوق الورق أو القى به فى الهواء . "مع الاحتفاظ بعق المراجعة" . وعلى المستمع أن يتحقق من أن تلك المروض متوافقة مع العقد غير الملن : أن تتحدثن عن أنفسهن ، دون توقف ودون حياء .

إن هذه الكلمة التى عولجت تشكلت بواسطة وسيلة الإعلام السمعية -البصرية يمكن أن تثير اهتمام المشتفلين بعلم النفس لاسيما وأن الرقابة قد همش دورها في هذه المقابلات، إن الاعتراف إيجابي ومتواصل لا يتخلله أي

تردد أو توقف أو شئ مسكوت عنه أو مفطى . ولكن اللغة رغم ذلك ليست فى حالة حرية تامة ، انها لغة جامدة سبق تشكيلها بعبارات معدة مسبقاً ثمرة أنجارب الحياة أو والطريقة التى يروين بها الانفسسهن الأحداث التى مرت بحياتهن: كما لو أن سيرتهن الذاتية قد عرفت من قبل ، ورويت الف مرة وأنه يكفى بسطها كسجادة طويلة، يختلط فيها حديث متقولب واع وآخر ضمنى استخرج من ايديولوچية المكان الذى عشن فيه . أن كل التأكيدات ترتكز على عبارات تشبه الطقس بمعنى المبدأ الأيديولوجي العام تكفى بعض المختارات منها كي نتمكن من تقديرها وفقاً ليلدها :

 كان شديد الكسل ، كان من أصل إيطالى" (ص ٥٤) بالنسبة لأنچيل الكسل يفسره الأصل الإيطالى لآبل . ليس عليها أن تعرف مسببات الكسل لأنها تأخذ بالمبدأ الأيديولوجى الذى يقول ("إن الإيطاليون كسالى") والذى يعرفه الجميع .

أنت مخدوع وقد خدعك بلجيكي (ص ٦٥) هكذا تنتقم بريارة من ليونيل الذي كان يتأمل فتاة شابة ذات أرداف جميلة (ص ٦٥) فهي تعبر له عن تفاهته لأن الكل يعرف ضمنًا أن البلچيكين لا يساوون شيئًا وأنت أقل قيمة منهم لأنى قد فضلت رجلاً بلجيكيًا عليك .

- 'لقد تحمل مارسيل العملية بشكل جيد حيث إنه نورماندى' (ص 14) يبحث المستمع عن رابطة سببية تفسر تحمل الآلم وبين النورماندى : لو لم يكن يعرف المبدأ فستكون الجملة بالنسبة له غير ذات معنى . وأحيانًا ما تكون الروابط بين الأشياء مدهشة بل ومضحكة .

- "لا أحب أن يقبلنى أحد فأنا أفضل هواء بحر الشمال" (ص ٤٩) . أن التمبير عن اللاشعور في النص يكمن في التمكن من المستحيل ومن المبدأ الأيديولوجي أكثر مما يكمن في الافصاحات الحميمة التي تقوم بها "الجاردات" الثلاث خلال جلسة "التحليل النفسي للفقراء" . على القارىء في النهاية أن يقرر قبوله أو رفضه لاستحضار معلوماته الأيديولوجية أ النفسية . أن صلته باللغة وأيضًا بالمكان وبطريقة الحديث والأداء هامة حدًا لفهم هذه الإفادات وللأثر الذي تحدثه عليه .

٨- أهو تطهر الفقراء ؟

 ٨- من الصمب تقدير الأثر على القارئ / المشاهد كما يصمب تقدير تتويماته. إن الإذاعة وكذلك المؤلف مينيانا قد أثروا كثيرًا في المستمع وغيروا من المؤثرات كما عدلوا من علاقة المشاحد بالنسوة الثلاث.

إن جمهور مثل جمهور مسرح مينيانا ، عكس جمهور الإذاعة ، من مستوى ثقافي أرفع بكثير من مستوى اللاعبات الثلاث ، وهو لن يعدم الفرص لكي يتسلى بروايتهن ويسخر من مستواهن الثقافي . إن الـ reality show العرض

الحى يتحول سريمًا إلى freakshow عرض غريب بالنسبة لجمهور متعطش للاحساس بمشاعر قوية أنه يجعل ما يمكن اعتباره اعتداء غير مهذب ، يجعله شيئًا عاديًا ومسموحًا به - حسب رأى وسائل الإعلام - فبمجرد انخراط المساركات في هذا المرض فهن يدعوننا لكى نضحك ونسخر منهن بل ونحتقرهن .

ولكن هل يضحك المشاهد من قلبه ؟ ألا يضحك ضحكة صفراء بل ويضحك من نفسه (أم من أمه) ؟ لو كان المسرح اعتراض ، أو رمزًا للرفض الذي يسمح بإمكانية خروج المكبوت بشكله المنكر من قبل " (١٦) أن ما يشكل لنا عودة إلى ذلك هي تلك التفاهة وذلك الاحباط ، هذا الشعور بالضيق من أن نضحك من الآخر؟ هي تلك التفاهة وذلك الاحباط ، هذا الشعور بالضيق من أن نضحك من الآخر؟ وقبل كل شيء من الأم . الموضوع ممتع ، المشاهد لا يريد أن يترك هؤلاء النسوة لقدرهن كضحية هي العالم وفي وسائل الإعلام ؛ فهو يشفق عليهن أو بالأحرى يتمنى أن يتمكن من مقاومة هذه اللعبة القاسية والغبية . وهذا بالضبط ما يضعلنه : فهن لا ينخدعن بهذه اللعبة الإعلامية ، وهن يقبلن الهدايا (ص ٦٠) ، يفعلنه : فهن الشكر ، حتى يستطمن إلتهام "نصيبهن من الحلوى" (ص ٦٦) ، بالمنى الحرفي . في آخر الإرشادات المسرحية هإن ايجور القائد غير المرثى المسوحية ذلك لتقدير المخرج ، أو المثل أو المتفرج فهو حر أن يتصور أن تترك المسرحية ذلك لتقدير المخرج ، أو المثل أو المتفرج فهو حر أن يتصور أن الإناعة قد انتصرت أو على المكس أن المتسابقات قابن اللعبة وانتصرن عليها على أدضها.

١٣- أوكتاف مانوني - مفاتيح للمتخيل ، أو المشهد الآخر باريس لوس ١٩٦٩ .

إن تقدير هذا الأمر صعب وصعب أيضاً أن نعرف إن كن قد استمتمن بالحياة أو كن قد حصلن - بالمنى المجازى للكلمة - على نصيبهن من الحلوى أو أن علينا أن نمترف بإخفاقهن . إن الغذاء الأخير يؤكد على أية حال أن الدورة قد انتهت ، وأن الطقس قد وصل لنهايته وأن الصلاة قد تليت . تستعيد المشاركة الإعلامية إحساسها بالبهجة ، بالحيوية، بمولد الشعب . أهو السخرية أم الأمل؟ على كل منا أن يحدد ذلك .

تدريبات تمهيدية:

 ١- قبراءة نص: دون توقف، بوضوح ولكن في غباية السبرعية مع مسحباول الصمود أطول وقت ممكن.

٢- إذاعة وتليفزيون: تأدية المشهد كما لو كان تصويره جاريًا للتليفزيون أو
 تسجيله جاريًا للاذاعة.

 ٣- بالتناوب: تجهيز مساحة مسرحية من ديكور وإخراج تجمع الثلاث سيدات ثم جعلهن يتكلمن بطريقة مفاجئة (أى توزيع الأدوار دون إخطارهن).

 التيمة: يجب على المثل أن يرتجل حدوثته الشخصية المرتبطة بهذه التي يفرضها عليه الآخرون في المجموعة.

وفى كل مرة يتفير فيها هذا الشيء أو هذه بيدأ الخطاب على أسس جديدة تمامًا بحيث يجب اختراع أو اتبداع قصة جديدة كلما تتفير التيمة. الفصل المادهي

Valére Novorina فالير نوفارينا «Vous qui haliteg le temps» «يامن تسكن الزمان»، أو اللغة المشومة

لقراءة نوفارينا Novarina، يستحسن التنرع ببعض الصبر، ونسيان الفصائل التقليدية لفن المسرح (1). وفي واقع الأمر ولا نجد في مسرحية مثل أيامن تسكن الزمان قصة، ولا حدثًا، ولا منطقًا في الأحداث والحوارات، ولا شخصيات وبالتالي لا معني، ولا اتجاهًا للكلمة، الأجزاء الأربعة عشر يمكن تبديل أماكنها، حيث لا توجد أية استمرارية زمنية أو موضوعية بينها، سيكون من السهل تغيير مكان ردود متحدث إلى آخر، حيث إن الكلمة لا تلزمه كممثل، لم يبُق نوفارينا Novarina الأعلى الصفات الخارجية للمسرحية "التقليدية" فقط مثل عدد محدود من الشخصيات تتعاور، إرشادات مشهدية، تقسيم إلى مشاهد مع خروج ودخول الشخصيات، سلسلة ردود.

إن الشكل الذى قدمناه عن المشاركة النصية للقارى (۱) لا أهمية له هنا إلا للتحقق من أن نوفارينا Novarina يرفض كل الفصائل الإنسانية للشخص، والحدث والسرد. وإذا صممنا على استخدام هذا الشكل، يجب الإجابة مباشرة على الأسئلة الخاصة بالفن المسرحى:

⁽۱) فالير نوفارينا Valére Novarina : "يا من تسكن الزمان ' Vous qui haliteg le ' عام ۱۹۸۹ . temps باريس، ،P.O.L. عام ۱۹۸۹ .

⁽٢) باتريس بافيس patrice pavis: "المشاركة النصبية للمشاهد"، مسرح/ جمهور، رقم ١٥٢، مارس – أبريل عام ٢٠٠٠ .

عمَّ تتحدث؟ لا شيء: كثرة وجهات النظر، تحققات معزولة وغير متجانسة
 لا ينتج عنها أي مضمون جمالي .

ماذا تحكى؟ لا شيء! على كل حال، لا توجد حكاية يمكن تمييزها، وبدلاً
 من ذلك، نجد ملحوظات مؤكدة على اللغة، يُمكن لجوهرها أن تكون هذه القضية
 الخاصة بعلم النفس واللغويات: "الكلمة وحدها هى سجن الأنا"(صفحة ٢٧).

- ماذا تفعل؟ لا شيء على الإطلاق: لا يوجد حدث درامي يُمكن أن يترجم جدلية التبادلات. لا توجد سوى تأكيدات معزولة، إضاءات حكّمية، شظايا للفة. كل شيء مقدم بدون خط قيادى وبدون استمرارية الردّ والمضمون لا تعرقل ما يتبعها، برغم الحوارات الخادعة والارتباطات المزيضة من ردّ إلى آخر، القوة الشعرية لكل جملة تشتعل في لحظتها وتذوب.

ولن يكون إذن كل الفن المسرحى الفريى، بكتابته وأسلوب تحليله نجدة للقاريء لكى يدخل فى أدغال هذا النص المشوه ولكى يجد وجهًا معروفًا يمكن له أن يجد نفسه فيه. ما هى النصيحة التى يمكن إعطاؤها لهذا القاريء لكى لا يؤخذ فى هذا النوع من النصوص ويوقر على نفسه الدوران عن طريق الخيال، الموقف والشخصية؟ يجب الأخذ فى الاعتبار أن المسرحية شعر، وإن كان مبهمًا ولكنها مع ذلك يمكن الوصول إليها فى التفصيل كسلسلة تصريحات، وتحققات تقود إلى قضايا فلسفية ولفوية، فى أكثر الأحيان غريبة وعكسية، وليس إلى خيال أو قصة، ويجب أيضًا، للوصول إلى تلك الحقائق العميقة، معرفة كشف خيال أو قصة. ويجب أيضًا، للوصول إلى تلك الحقائق العميقة، معرفة كشف

1 - الإبداع الكلامي.

لا يقتصر على نتائج سهلة كما هى الحال فى أسلوب الكتّاب الساخرين أو تشويه بسيط للكلمات، التى تحدث أثرًا من الفرابة والكوميديا، بل هى طريقة للوصول إلى الكلمات وإلى المعنى مع العمل فيها من الداخل، دون اللجوء إلى الخيال.

ولكن بم يقاس الإبداع الكلامي؟ بالكثرة، بالتعقيد، بدقة ما توصل إليه؟ هذه النتائج تمتبر متنوعة وعديدة مثلها مثل الوسائل الأسلوبية التي يستخدمها نوفارينا Novarina والتي سنعطى منها هنا مثالاً بسيطاً.

فهذه الوسائل مقصورة تقريبًا على المعجم والتعبيرات الجديدة، في الواقع تركيبة الجملة تخضع للمتفق عليه في اللغة الفرنسية الماصرة، هي قلما تكون مفككة، على أكثر تقدير تكون أحيانًا في غير موضعها الطبيعي (مثال صفحة:٣٧)

نجد: "فمي كان هناك يفكّر". "Ma bouche ailleurs"

والمجم الذى يتميز بثراء لا بنضب، أحيانًا بعاد تكوينه بالكامل، خصوصًا عندما يذكر نوفارينا Novarina قوائم كلمات جديدة للتعبير عن مضامين معروفة. فالأرقام من واحد إلى اثنى عشر تصبح على سبيل المثال:

pi, tel rure, ranatte, tral, derun, lal, tov, ilif, éleuif, uptere, doducre... (P.18) (۱۸ صفحة)

إن الجمال الجوهرى لهذه التعبيرات الجديدة، والتي يصعب فهمها في الحقيقة، ولذة الصوتيات لهذا الشعر النقي، يعفي الستمع من أي بحث للمعنى.

ولا يمكن لهذا الإبداع الكامل أن يحدث إلا لأن المستمع يعرف التعبيرات الحقيقية (الأرقام، أسماء الأيام والشهور، الأماكن).

وكثيرًا ما تكون التعبيرات الجديدة غير متعّرف عليها بدءًا من تعبيرات خاصة بقائمة ما مثلاً، هم يكونون خليطًا من الإبداع والتكرار، هم ينطلقون من جذر كلمة موجود ولكنه متفير تمامًا، هذه هي حال الكلمات وأزمنة الأفعال (صفحة ١٩)، عمليات جراحية وأعضاء (صفحة ٣٧)، عناوين (صفحة ١٤)، أمراض (صفحة ٩٢).

وتتلاحق هذه التراكمات بدون سبب واضح كما لو كانت هجومًا معجميًا أو مهارة لفوية، حيث يتنافر الاستحواذ والعناد مع الملل والحداثة، وهناك ذكر التعبيرات بلا سبب الذي يعكمه أحيانًا وجود نفس الحرف أو نفس الصوت (على سبيل المثال، حرف Y في قائمة المدن، صفحة ٢٨) وهكذا يلمع الإبداع الكلامي عن طريق مهارة ودعابة التعبير وكذلك بموسيقاة، وخامته الصوتية (اسم الشهور، صفحة ٢٠).

إن لذة الصوت النقى تحرّر طاقة وخيال الكلمات، يمنعها التنفس، ومرونة تعفيها من أي معنى معرّف. والمستمع، مثله مثل الممثل ومن قبله المؤلف، له علاقة ملموسة بالكلمات المستخدمة مثل الأشياء الرنانة. يبدو كانه يستطيع أن يأخذها في يديه، ويستمتع بلون الحروف، ويترك نفسه لتمرين تنفسى للمنطوق. فلننطق "vifre nolin, déceducre, éloin" (صفحة ٢٠): المجهود النطقى، دقة الحروف الصوامت وتلوين حروف المئة سنتحت الفعل برقة ولطف.

ولكن الإبداع الكلامي لا يقتصر على التعبيرات الجديدة. في أغلب الأحيان، مفردات اللغة الموجودة تلتحم مع تعبيرات مخترعة، تنتج أثرًا لتشويه ينتهي دائمًا إلى إيجاد معنى وتوليد رؤية جديدة للمائم وغائبًا ما ينتج هذا الأصل الخاص بالصوت والمعنى من خلال الشكل المعتاد وذلك بواسطة إقحام حرف فى الكلمة ليتسير لفظها، أو بإضافة مقطع لفظى فى كلمة موجودة، من أجل التأكيد على الطابع التكرارى للكلمة ومثال على ذلك إشارة Jean إلى نوعية التليفزيون الحدثى بعبارة التكرار السريع للحدث مستخدمًا لفظًا جديدًا لا يوجد أصلاً فى اللغة ولكنه مركب على فعل موجود (صفحة ٨٩).

وهناك بدائل أخرى تُظهر كلمات مختلفة بإضافة بعض القاطع اللفظية:

- velocidodélérépétait (۸۹ صفحة) vélo, dodo, répéter.
- vélocidorédopétait (۸۸ صفحة) : vélocipéde et ai / do / ré / do .
- vélocidododérodédopéta (۸۹ صفحة) : vélo, dodo, héros, Péter,

Hérodote.

هذه البدائل التى لا نهاية لها ليست محسوسة إلا إذا رصد المستمع إنتاج المضامين الجديد اعتبارًا من المقاطع اللفظية المدرجة. الإدراج أكثر ميكانيكية في الحالة الكلاسيكية الخاصة ب 'jaisonais' (إضافة المقطع اللفظي ava بعد كل حرف علّة):

"Jávalavais sans déglutir"(۲۷ صفحة) .

فى جزئية من الثانية، يجب على المستمع أن يتعرف على إقحام حروف فى الكلمات واستعادة الكلمة الصحيحة ذهنيًا مع الاحتفاظ فى الذاكرة بجَدْر الكلمات الجديدة مع الحفاظ على ارتباطها بقية الجملة: تمرين مُشجع ولكنه مرهق.

التشويه - الإبداع يكون أحيانًا مصفّرًا للفاية، ويكون الأثر واضحًا جدًا: كما "doloresse" (صنفحة ٣٤) "doloresse" بدلاً من "doloresse" (صنفحة ٣٤).

وفى أغلب الأحيان يقوم التحويل على تبديل كلمة، مما يركز على عبارات أخرى فى التعبير المستبدل:

(Jái été opéré d'extréme lumiére أجريت لى عملية غاية في الضوء

نحن ننتظر "déxtréme urgence ou vitesse"، بأقسمى سسرعسة ولكن تم استبدال تعبير بآخر La vistwssw de La Lumiere أي بسرعة الضوء.

وتكمن أحيانًا التفيرات الناتجة عن التلاعب بحروف الألفاظ في استعمالات واستخدامات مجازية للعبارات الموجودج في أغنيات شعبية أو صورة بلاغية ثقافية ممتادة '.

وتكون هذه التشوهات شبكة كليفة تقود المستمع من مفاجأة إلى مفاجأة دون أن يستطيع أن يُبعد انتباهه، الوسائل ليست دائمًا بلا هدف مثل عند الكتّاب الهزليين المهمومين فقط بقياس تصفيق الجمهور ولكن هي إضافة تنتهي إلى تكوين نظام فلسفي، أو بحث عن معنى، تكون لفته المقياس والأداة فهي خليط من الميتافيزيقيا والتهريج، والمسافة الأسلوبية الكوميدية ليست عشوائية ولكنها تساهم هي تحديد البحث وصورة أفضل دائمًا، ليس البحث عن "شخصيات" - متحدثين، ولكن البحث عن نوفارينا Novarina، فليسوف اللفة ومالك السلاح المسرحي الرهيب.

٢ - الطرق الكوميدية.

بما أنه لا يوجد تداخل درامى بين المتحدثين، تقوم وسائل الإضحاك، خاصة على كوميديا الكلمات وليست كوميديا المواقف، ستكون "الكوميديا التى أبداعتها اللغة"، مرتبطة "بشكل الجملة واختيار الكلمات" وليست كوميديا تعبّر عنها النفة".

إن أسائيب الأضحاك عديدة جدًا في هذه المسرحية الهزلية في كل تصريح، حتى أكثرها جدية أو تفاهة، يدعو إلى الدهشة والابتسامة، الدعابة هي مفتاحها الأساسي، وإذا كان ربط كلمات كل تعبير غير متوقع، بل عكسى أو تناقضي، فإن الدعابة لها دائمًا الكلمة الأخيرة، وتستخدم الكوميديا أحد هذه السارات الثلاث:

الجرأة في العبث: ذكر لا نهائي لأشياء من كل صنف، جنون الكوميديا العبثية أو الدعابة السيئة تعتبر كلها مجنونة: بدون تحفظ ومتخطية كل الحدود، أغاني مثل الآخرين (صفحة ٧٥) أو الأمراض (صفحة ٩٢) تصل إلى الجنون بجانبها العبثي، الهزلي والتافه إلى حد مبالغ فيه ولا تراعى أي اعتبارات أخلاقية أو مقدسات.

الابتدال: بجانب الخطاب الفلسفى العالم، والقلق المتافيزيقى العميق، نجد لفة ذات لهجة شعبية ومبتدلة، ذات أشكال مختصرة.

Essai sur la sugnification' . 'L7e rire' ،Henri Begson (۱) منری برجمبون du comipue ، ۷۱ نمنوه ۱۹۷۰)، نمنهاه ۱۹۷۰) باریس

المحاكاة الهزلية: الردود تكون في أغلب الأحيان إعادة تعبيرات أو نصوص معروفة تظل محسوسة حتى الآن، وهكذا يتم تحويل صلاة "notre pére qiu oux couse cieux ouse إلى "notre chair étes qui entiere" (صفحة ٧٨) بصورة بطولية - هزلية (أبونا الذي في السموات والأرض)، وبما أن الإضحاك يظل متوطِّنًا في لحظة خاطفة من لعبة الكلمات، فهو غير مقصود به المواقف ولا أفعال الشخصيات، ولهذا السبب يجب أن يرتكز تحليل المسرحية على المساحة النصية، أسلوبها وشروط منطوقها . النص، شعرى أكثر منه درامي، يقدم نفسه كمادة مضغوطة متقنة وليست خيالية ولا درامية، مثل سلسلة لها معنى لا يتوقف، الكلمة الإنسانية هي نسيج أكثر منها نصية مرتبطة بالمني الدرامي وبالحدث: 'إن جسدنا هو الأرض، ولكن روحنا هي الكلمة، هي النسيج، طريقة تفكيرنا (١) هذا النسيج الكلامي موجود في الاستمرارية الزمنية، هي تقدم عالمات شكلية متكررة، وبالنسبة للردود الطويلة، منطق داخلي للسرد (مونولوجات في الأجزاء ٨ و ٩). يكشف النص عن عمل كبير شعري وأساليب أسلوبية كاملة جدًا، وسنعطى بعض الأمثلة الدالة على ذلك،

شبكة المعانى: نفس المضمون قادر على الظهور بأشكال عديدة حتى ظهور الملاقة التى تنهى مؤقدتًا المجموعة، وهذا يبدو جليًا في "yeux" و"yeux" وارتباطهما بأوديب Ocdipe وعميانه: هما يظهران بصورة دورية (صفحة ٤٧، ١٨٠٨ خصوصًا). يحدث أن يتحول التعبير من حادث لغوى إلى حادث لغوى آخر حتى ظهور المضمون الذي يتم البحث عنه.

⁽۱) نوفارینا Devant la parole : Novarina باریس، P.O.L، مفعة ۱۹۹۹، مفعة

السُبِّع: في غمرة الكلمات تظهر بعض الجمل متقنة مثل الأبيات أو القوافي أو السَبِّع .

القوافى الداخلية يمكن أن تكون ذات طابع صوفى. وفى أغلب الأحيان تكون ذات ذوق ردىء.

الأشكال القديمة والبائية: التى تعطى للجمل طلاءً من الكلاسيكية و القدم المهجور ولا يعبّر عنه فى أغلب الأحيان مضمون. هذه الحكمة الفريبة من المهجور ولا يعبّر عنه فى أغلب الأحيان مضمون. هذه الحكمة ليس من المؤكد العصور الوسطى تحرّض المستمع على استخلاص فلسفة غامضة ليس من المؤكد أن يفهم معناها. اسماء المدن، التى يحب المؤلف كثيرًا أن يعددها، تدلّ على نفس الحرص على الأصالة العريقة القديمة كما لو كانت تأتى من أعماق الأرض الفرنسية.

السقطات: كما في الحياة، وأكثر من ذلك لأن المؤلف يختارها. إن السقطات معبّرة، ولكن بدرجات مختلفة. الصعوبة هي اختبار ما تكشف عنه.

ويلاحظ أن كل تشويه بالطبع له معنى، ولكن فهمه يتبع الستمع. وهذه التأثيرات للمعنى وهذه الأفكار المتخابطة وهذه الغمزات الآتية من المضمون هي الأحداث الوحيدة في النص: وكل جديد يحدث حدثًا قبل أن يختفى.

ويلاحظ أيضًا أن كثيرًا من الجمل تظل غامضة لأنها لا تتداخل وغيير مرتبطة بموقف أو تصل إلى هدف ذى معنى و هذه الحوادث النصية، ومجافاة اللغة العادية، تحطّم استمرارية السرد، فلم تعد اللغة قادرة على تقديم المالم، على الأقل بصورة إجمائية ودائمة. وجهات النظر على العالم غير مقروءة وغير مترابطة، هى لا تهدف إلى المواجهة بين الأفكار وبالتالى إلى بناء مرجعية مشتركة.

لم يعد هناك أيضًا ضمير نصى، بفضله يمكن للمسرحية أن تفكر فى نفسها، وتكشف عن ميكانيكياتها الخاصة، كما كانت الحال فى مسرح العبث أو فى الرواية الجديدة فى الستينيات والخمسينيات. مسرحية مثل أيا من تسكن الزمان لا تدعى رواية حكاية درامية، ويناء عالم ممكن سيتم شرحه بالتمليق فيما بعد ولكنها نقع فى التفكير اللغوى والفلسفى، البحث عن حقيقة اللغة بدءًا من الأداء مسسرحى والكتابة. كل شىء يدور وكأن المؤلف نوفارينا Novarina استخدم "شخصيات" ليس لإعطائها الإبحاء بحياة مستقلة، ولكن للبحث، من خلالها، عما يعنى الكلام.

نمط الكلام الأكثر شيوعًا هو إذن سلسلة تأكيدات، لا تحتمل الردّ عليها. وهنا يخضع المستمع المسكين لأداء مستمر لكلمات لا معنى لها، وخصوصًا بدون توقف ولا نص مصفّر، في أسلوب تقديمي يمثل بالنسبة للمتحدث، إلقاء كلمة في وجه المستمع دون حتى الالتفاف إلى بقية المتحدثين. أحيانًا يكون الكلام قصيرًا جدًا، وأحيانًا يكون مستمرًا ويشغل صفحات كثيرة.

هذا النمط من الكلمات لا صلة له مع التحاور الدرامى الكلاسيكى: "فالأنا" لا توجّه الكلام "لأنت" في داخل الخيال، هو "أنا" ضمن مجموعة متحدثين غير محددين كوظيفة سردية أو وجهة نظر. هذا "الأنا" المزيّف الذي لا ينادى أي "أنت"، إلا "أنت" كمستمع ومتفرج، يتدل كثيرًا "بهو" غير المحدد الخاص بخاصة الحكمة، أو الحكمة المزيفة، بمض الحكم مأخوذة من الإنجيل، وبمضها جاد للفاية، وقريب من الجمل الفلسفية:

الإنسان مدوجدود في نظام الكلمات، وليس في المالم في نظام الأشياء (صفحة ١٦). ويمتبر هذا التأكيد، المأخوذ من فكر الستينيات والذى ورد عام ٦٨ (١) للاكان Novarina أو فوكوه Barthes خط فكر نوف ارينا Poucault أو فوكوه أو بارت Barthes خط فكر نوف ارينا Foucault يرتكز عليه ويجعل منه حجر الزاوية لبنائه الشكلى – اللغوى، ولكى يدخل إلى المالم وإلى المفنى، يجب المرور عن طريق فلتر اللغة، حتى لو كان سجنًا يحدد رؤيتنا للعالم.

٣ - النداء

وهكذا يمر إنتاج المنى باللغة والكلمات عندما يكون الموضوع خاصًا بالحديث عن العالم، ونداثه ودعوته بالكلمة. يبدو أن نوفارينا Novarina قد استعار نظريته من نداء إلى هيوجر Heidegger الذي يرى أن الكلمة الشعرية تخلق نداءً مرحبًا، من خلال منطوق الكلمات، ووجود الأشياء. هذه الكلمة الشعرية تندى الأشياء، تدعوها للمجيء، أين؟ ليس الحضور بين حضور سابق: كما لو كانت المائدة التي تسميها القصيدة عليها أن تأخذ مكانًا وسط صفوف مقاعد تحتلها يوجد في النداء ذاته، موقع مسمى. إنه موقع مجيء الأشياء، وجود ساكن في قلب النياب "".

⁽١) لوك فيرى وآلان رونوه: فكر أعوام ٦٨ – مقال عن الانسانوية المضادة الماصرة باريس حالىمارد ١٩٨٥ .

Luc Ferry et Alain Renauy : Lapensée 68 - Essai sui L'anti humanisme Contemj oein. Paris gallimard, 1985

⁽۲) مارتن هید جروارد هی کتاب هادی قدور، کیف تمامل مع الشمر باریس – سوی – ۱۹۹۷، صفعة ۸۵ .

Martin Heidegger cite jar Hédi Kaddour Aborder La Poésie Páris. Seuil, 1994 P. 80

هذا الموقع الخاص بنداء الأشياء، يضعه نوفارينا Novarina في قلب إبداعه المسرحي:

ّ هي البداية، الموضوع لا يخص وجود الإنسان، ولكن النداء يخص جوهر الإنسان ذاته ولم يكن أبدًا سوى أول الأشياء المسماة (صفحة ٢٥).

"يا من تسكن الزمان"، عنوان يوحى فى ذاته عن نداء للمشاهدين، هو نداء للمالم لكى يتكون أمامنا بمنطوقه فقط. تنتهى المسرحية بنداء بلاغى أخير: "هل تريدون الموت زمنًا معى؟" (صفحة ٩٨). لا نعلم بالتحديد من يسأل السؤال وإلى من يوجهه، بلاشك السؤال ليس موجهًا إلى أحد بالتحديد، بل هو إلى كل واحد منا، لأن نفس الزمان الذى يمر فينا ويجعلنا نموت. هذا النداء لعدم الموت هو أولاً نداء لكى تحدث الأشياء التى لم تحدث بعد:

"نحن ننادى الأشياء لأنها ليس لها وجود". (صفحة ١٥). إن نداء الأشياء، ليس إذن تسميتها، بل العكس تمامًا: إنه البحث عن استدعاء المعنى (معنى الكمات والأشياء، الصوت والمعنى، المنطوق والمضمون): "نحن لا نسمى الشيء الذي نناديه: إنه هو الذي يمّد أذنه تجاهنا" (صفحة ١٥). بدلاً من التسمية، يجب أن نسمع، نتساءل وننادى – مثل نداء الهواء – الشيء الذي يعنينا بعدم وضوح. كل متحدث في المسرحية يتخذ موقفًا من التساؤل في مواجهة العالم واللغة، وبالتالى في مواجهة المالم.

هو بيدا في نطق الجمل التي لا تكون معنى، والتي تهتم بالضمون حتى قبل أن تحكم أى مضمون يمكن أن نلحقه به وبالتالي يؤثر هذا المنطوق أو هذا المتحدث. هذا المنطوق، المتحدث، أي نوفارينا Novarina ذاته يؤثر على النسيج أكثر من النصية، هذا يجمل مستحيلاً خلق مضمون محافظ على المنى (فلنقرأ المشهد الأول لنقتنع!) وكذلك استحالة مرجع وصلة بعالمنا المرجعى وهكذا يجبر النص المستمع على التجرية الحساسة لنسيجه، خصوصًا الإيقاعى. ويلجأ المستمع للتشويهات اللغوية والدلالية لإعطاء معنى ممكن للنص في مجلمه، يعنى إلى أشكاله الأيديولوجية واللاشعورية. إن نداء الهواء يقصر مسافات المراحل الوسيطة للقضية. هذا المرور يتطلب نداء موقف المنطوق (B) وإذن الأداء، الخيالي أو الواقعي، للممثل.

النداء هو إذن الطريقة التى يتحدث بها الممثل: يلاحظ، يؤكد، يطرح أسئلة، يكون مؤديًا دائمًا (ممثلاً يصنع تصورًا، وجودًا صامتًا في مشهد). لا يقدم الممثل شخصية ولا حتى نصًا. إنه أولاً وقبل أي شيء مجرد وجود ممثل، محروم من أية مرجعية أخرى بخلاف ذاتها. اللغة ليست قادرة على تقديم المالم. مُجمل كل هذه الكلمات غير المقروءة لم يعد يؤدى إلى أي تقديم إجمالي للعالم، لم يعد يقدم سوى أشياء غير متجانسة، تأكيدات لا يمكن التأكد منها، اقتراحات معزولة، "ضخات كلمات" تراكمها لا يصنع معنى ولا إجمالية.

ويأتى نداء العالم عن طريق المثلين كمحاولة لبناء عالم روحانى بدءًا من الخاصة التى يملكونها: جسدهم،حضورهم المشهدى، الجمل الإيقاعية التى ينطقونها بدون أن يمرفوا ما يقولون، وهم محرومين من الشخصية والشخص والهوية، والمتحدثون لا يعبرون عن أية نيّة في أفعالهم وحركاتهم. هم يلقون فقط بنداءات للعالم: وعلينا نحن أن نجيب حاضرون أم لا.

هذه الإجابة على نداء النص لا تأتى من نفسها، لأن النداء يأخذ شكل عدم إمكانية منطقية مثل كون Koan الذي يعبر عن هذه السمناقضة: "الذي لا يمكن الحديث عنه، هو ما يجب قوله" (صفحة ١٦) وهكذا يحوّل نوفارينا Novarina بسخرية الحكمة المروفة الخاصة بونيجتستين Wittgeneteins: ما لايجب أن نتحدث عنه، يجب أن نسكت عنه ويندائها عن الذى لا يمكن قوله، تأمل للكلمة على حق أن تتعدى السلبية من أجل تأكيد معنى. نوفارينا Novarina يلجأ للكملة من أجل سماع ما لا يمكن أن يقوله، لقول ما لا يمكن قوله، ليس كفكرة رمزية متلاشية أو عبثية، ولكن كعمل على اللغة والمالم. يقول نوفارينا Novarina: "ما لا تعرفه، قُله" ما لا تملكه، أعمله (صفحة ٢٩). هذه الجملة تذكر بالحكمة الشهيرة للاكان Lacan: "الحب هو إهداء شيء لا نملكه لشخص لا يريده". عند نوفارينا Novarina: "متمد الكتابة على إهداء الكلمة مشوهة – عكسية ومشوهة – لمستمع لا يفهمها ويرفضها وهو يملك حَدِّسًا زائلاً لمنى ممكن.

٤ - تشويه.

إن استدعاء المالم من خلال اللفة يجبر على الاهتمام بالشكل المنطوقي، وتشويه اللفة، وينزع عنها شكلها النصى، وقوتها للتقديم والتصور، من أجل تبين وجه جديد في هذا التشويه الذي هو إذن رفض البلاغة الكلاسيكية والحبكة الدرامية، والحدث والصراع، هذا التشويه يلفُظ السرد الشكلي وتقديم أشخاص مؤثرين، لكى لا يُهتم إلا بالنسيج و استخراج أشكالاً جديدة منه، جديدة للأسلوب الذي أعطينا منه بعض الأمثلة، هذه الأشكال الأسلوبية تهتم باللفة مع تشويه النصية (الوجه المقروء من النص) من أجل تصور أفضل للنسيج (وجهه المكتوب، كما يقول بارت Barthes).

ولكن كيف يتم تشويه الكلمات والوجوه البشرية إلى هذه الدرجة بدون حكى أى شيء، وبدون استخدام أشكال جديدة وخصوصًا دون إرهاق القارىء؟

إنها ممجزة أن تجد هذه النصوص ممثليها، مسرحها وجمهورها، أليس لأن المسرحة تمبّر عن نفسها بطريقة مخالفة عن القصة، والشخصيات والحدث؟ هل لأنها تكمن في عرض هذه المقطوعات اللفوية في مكان يعدده الزمان؟ المدّ غير مستخدمة للإحصاء وسرد آخر للأصل يحرّر المكان من كلمة لا نهاية لها، ولكن تلف حول نفسها، وتجبر المستمع على التوقف عند كل جديد، وليس بالضرورة أن يتم تقديم ذهني للمُجمل.

الكتابة في المكان: هنا يأخذ المجاز المفضل للإخراج كل معناه ولو لمرة واحدة ولكنها بدلا من أن يُكتب كعكاية داخل خيال، في عالم ممكن مستحضر ومصور على المسرح، تبقى مسرحة النص في داخلها.

المكان لم يعد مرئيًا، خارجيًا، معاد تكوينه، إنه؛ مرور تنفسى" (صفحة ٨٠)، الأن "اللغة هي مكان يحتوى كل شيء" (صفحة ٨٠). "على خشبة المسرح، على المساحة الممتدة بعيدًا، يلاحظ العمل التحريري للزمان على المكان" (صفحة ١٦٩).

في هذا المكان - الزمان تكثف لنا اللغة، هذا النسيج المشوّه، إذا سمع عن قرب عن بلاغة منسوجة بوجوه جديدة. هذه الأشكال، المكتوبة والمرسومة، تتحرك كسلسلة وحدات تنفس، ذات طول محدود، يتفير من ٢ إلى ١٠ أو ١٥ قدمًا". هذه التغيرات الإيقاعية تعطى للكلام وضوحه وديناميكيته، بما أن المستمع مستمد لتشكيل تنفسه وفن صنع الجُمل على الجسد الغريب للنص. هذه المسرحة الإيقاعية والتنفسية للصفحة نتطلب ممثلين قادرين على مجهود أكبر وأكثر من أداء تمثيلي، "مجهود" يدلل على خطوط النص، بداياته وتوقفاته السريمة، مشواره الإجمالي، من أجل سكن التقطيع النصى، ومن أجل إعادة النسيج، يجب على الممثلين أن يهاجموا وأن يتوقفوا بسرعة، بدون نقط وقوف أو

وقفات توحى بنص مصغر عميق أو انفصال عابر. يجب أن يعرفوا كيف يشون النص ويميدون فرده، والتعرف على الوقفات، الملفات والروابط. من أجل التعبير عن حكاية طويلة، يجب أن يرسموا الهندسة المكانية والصوتية للأشكال البلاغية للنص، المحافظة دائمًا على دفع الحركة. ومثل هؤلاء المثلين الذين كان مريفو Marivaux يتمنى أن يقوموا بأداء مسرحياته الكوميدية، يجب عليهم ألا يشعروا بقيمة ما يقولونه، ولا يهتموا سوى بسير الجملة والردّ، اتجاهها وحركة قذفها.

۵ - الكتابة ووسائل الإعلام.

تمتقد الكتابة أنها لا مثيل لها، شخصية، لا يمكن الاعتداء عليها، بينما هي بداخلها خطاب الآخر، وأن هناك هجومًا على جسدها، تدافع عنها وسائل الإعلام وقواعده الاقتصادية والأسلوبية.

ونلاحظ ذلك بالنسبة لعمل يبدو بعيدًا عن أى تأثير إعلامى مثل "يامن تسكن الزمان" Novarina الذى لانمان المتاد والمتكرر - لغة فريدة لأنها مؤلفة، بعيدة عن المتاد، هو يقدم لنا عكس المعتاد والمتكرر - لغة فريدة لأنها مؤلفة، بعيدة عن المعتاد، هو وحده الذى يتحدثها - وأكثر من ذلك : لأننا نتصور ذلك بصعوبة - يقوم بترجمتها لنا في لغة عادية... لغة غريبة و مألوفة إلى حد كبير، جامدة وخفيفة حتى أننا لا نتعرف فيها على الحكاية، أو الحبكة أوشخصية ذات الملامح الطباعية، أو الحدث، أو الفن المسرحى الحامل لكل مؤشرات النص من أجل الإيحاء بخيال، معنى مختبىء، أو نيّة.

يقدم لنا صفات عكسية للاتصال الفعّال لوسائل الإعلام. نجد فعلاً بعيدًا عن التبادلات النفسية والتخلقية، ردودًا زائفة، حوارات زائفة حيث يكتفى المتحدثون بالتعبير عن تأكيدات، وذكر قوائم كلمات وفصائل: أسماء أشهر (صفحة ٢٠)، أسابيع، حالات نحوية (صفحة ١٩). هذه الإحصاءات التى لا نهاية لها تدفع بصبر المستعدة دائمًا للفظ. هذا النوع من الأدب. هذا النوع من الأدب.

ولكن هذه القوائم الخاصة بموفارينا Novarina منحرفة، لأن كل عنصر منها له شخصيته ويبعد عن القاعدة المقترحة:

فلنرجع إلى قائمة الأيام التى قضيتها عند أسرة ديروليه (صفحة ٢٠، ١٢) او قائمة الأشهر (صفحة ٢٠، ١٤) وسنستمع إلى التغيرات المبالغة والحداثة الكبيرة لكل كلمة مخترعة. الفكرة نفسها الخاصة بالقوائم المتوقعة، لبرنامج محدد لكتالوج محدد يجهزها لنا الحاسوب سريمًا، كل ذلك غريب على كتابة نوفارينا Novarina. الذي يستخدم الإيحاء بالتكارار، بالتكامل، بالميكانيكية من أجل مكيدة وتقليد الجزع التصال مطلق للواقع واللغة. التراكم الذي يستخدمه نوفارينا Novarina المخلق اللانهائي لكلمات ولجمل تقرأ بصعوبة (ولو أنها نوحي)، استحالة أن تتم معرفة أي شيء عما تحكيه "الحوارات"، كل ذلك يساهم في موقف تحدى، تجاه الواقع المتاد و المبسّط لمالم الاتصال. يرد نوفارينا الكلامية، مخزون لا ينضب من المنطوق المتقطع، على الأقل مؤقتًا، لمضمونه. العره هو عكسى تمامًا لاتصال فمّال، أو ثقافة يمكن فهمها، أو عبور سريع على الإنترنت. يعتبر شعره عكس البرمجة: ما للقائمة من طابع آلى، لانهائي، عصبى، يكتسب لديه بعدًا لهوي، نقدى وساخر.

هو يقبل الصراع ضد عدو غير معروف ومُكتسح: الآلة، الحاسوب، لغة الخشب، التكرار. ومن أجل مقاومة أفضل للآلة الشقيلة الاتصالية الغالبة، يستخدم نوفارينا Novarina نفس الأساليب (تكرار، منهجية، معايرة، مُبالغة)،

ولكن بطريقة ساخرة، سامحاً لنفسه بالمزايدة على هذه الأساليب الخاصة بالمبالغة الملحمية والشعرية، بعد أن يكون قد حيّد الأشكال الخطابية، السردية، الفعلية (حبكة، شخصية، حدث).

ومن شكل التماون النصى للقارى، لم يبق سوى الجزء الظاهر (فى A) - الاختراع المعجمى والدلالي، الموسيقي وخامة الكلمات - والجزء الأكثر اختباءً، الفلسفة الضمنية للمسرحية، خصوصًا موقف الرجل في اللغة، فلسفة قريبة جدًا من الشكلية ومفهوم الكلمات والأشياء، المأخوذة من فوكوم Foucault أو لاكان Lacan إذا كانت المساحة الشعرية للمنطوق الفائض والمفتوح، على العكس، الفلسفة اللقوية معبرًا عنها بصفة خاصة: "الإنسان في نظام الكلمات، وليس العالم في نظام الأشياء" (صفحة ١٦).

ومناقضة لهذه الإجابة لوسائل الإعلام هإن الشكل الشعرى عديد وكثير، الرسالة الأيديولوجية محافظة على المنى وشبه تبسيطية. فمن اللاثق إذن أن تضحص المساحة انبصيبة، وأن نقوم بتحليل أولاً وقبل أى شيء للمنطوق الشعرى.

ويدلاً من الحبكة والخيال، نجد سلسلة من التصادمات اللفوية، الاختراعات الكلامية، أعدادًا لامعة من أجل عرض لميوزيك هول أو أوبريت. الذي يهم فقط هو براعة المثلين أو الاختراعات الكلامية للمؤلف، كلمات المؤلفين التي تعتبر تجديدات لغوية. يمكن أن نتحدث عنها، كما نتحدث عن المنطوق عامة، كخطط كبيرة مسموعة، (كما يحدث في السينما والراديو، وأكثر في التليفزيون). هذه الخطط الكبيرة هي "تأثيرات ميكروفون" تضخم خاصية المنطوق، وتحدد أقل تقصيل في غير مكانه، وتزيد من القيمة السمعية لكل تشويه معجمي، جاعلة أي تعبير مألوف غريبًا، أو المكس. يمارس نوفارينا Novarina على النص ما

تمارسه الأدوات التكنولوجية المتدمة (ميكرو، تركيز، ترابط، تضخم، بُعد، لصق، تركيز، ترابط، تضخم، بُعد، لصق، تركيز) كل يوم وبدون مجهود على قناة المعلومات المستمرة، يمكن القول إنه يجدد، ولكن تجديده في اللغة لا يعطى ظهره لعالم لحظى لوسائل الإعلام: ولكنه يتغذى بها، بدلاً من "الغناء"، كما يقول. (صفحة ٢٧)، هو يستعين بتأثيرات وسائل الإعلام، لكى يقوى شعرية لغته ويقاوم أى استرداد من قبل مهندسى الكومبيوتر.

ويرى نوفارينا Novarina أن النص يحرك المثل الذي يحاول أن يلتقى بجسد المؤلف الذي يقوم بأدائه، ويصبح المنفّد الدقيق لما كانت تسميه المرحلة الكلاسيكية، إلقاء النص أي تركيبته الدرامية.

۲ – هل تتعدث لغة نوفارينا Novarina – ٦

ما يُبقى القارىء أو المشاهد متيقظًا، هو الوهم أنه سينتهى إلى فهم هذا النثر الفامض والمشوّه: يقظ عن طريق تعبيرات وروَّى عكسية، يحاول القارىء فى البداية أن يفهم، وبالتالى أن يصحح تشويهات النص، وأن يترجمها فى لغة مفهومة. ولكنه سرعان ما ينتبه إلى أنه لا توجد ترجمة صحيحة أو ترجمة بالمرة، وأن المسرحية لم تخلع قناعها، لأنها مازالت مشوهة ولا يمكن أن تستميد شكلها عن طريق تقديم تصورى للعالم، يضع القارىء نفسه فى نفس وضع البحث الخاص بالمؤلف: إن تصهم جارى البحث عنه، ويحاول إيضاح أسئلة فلسفية حقيقية بفضل العمل على اللغة.

ونصبح نحن الذين نسكن الزمان، لن نتحدث أبدًا لقة نوفارينا Novarina المسلم المتحدث أبدًا لقة هكسلى Huxcley، هي عكس تمامًا لقة هكسلى Huxcley هي لقة لا تُعلى، ولا يمكن الاتصال عن طريقها، ولا يمكن الحصول عليها عن

طريق قواعد تحويلات ميكانيكية بدءًا من القاعدة اللغوية. بدلاً من ترجمة لغة نوفارينا Novarina إلى لغة عادية، يستحسن البقاء في منطق المنطوق والإحساس. أي تغيير يحتفظ بقليل من المادة الكلامية، في انتظار معنى بنداء الهواء، خامة يجب أن تمر بجسد المثل ثم بجسد المشاهد.

وبدلاً من التشبث برغبة استخلاص أفكار نوفارينا Novarina من الشوائب الشكلية التى هي حُثالة الكلمة، من أجل الوصول بعد ذلك إلى قلب المعنى، استحسن إذن أن نعمل بدءًا من أشكال وتشويهات المسرحية. الأبسط من ذلك إلى هو الشقة في المثلين، إلى من هم قادرون، مثل آندريه ماركون André النوس في الالتصاق التام بالنص مع إحداث وقفات (...)، والنزول تمامًا في هذه الخامة، حتى تظهر كما لو كان ذلك لأول مرة أثناء العرض (١٠).

تمرينات تحضيرية

- ١- ترديد بصوت عال وبكل النبرات، صفحة من المسرحية.
- ٢- "الكلمة تؤثر على المكان" (نوفارينا Novarina)! البحث عن إيضاع الجملة والفعل كما لو كانت تدوّن في المكان.
 - ٣- عند ترديد ردّ إيجاد الطريقة التي تحرك الكلمات المثلين بوضوح.
- 4 اقرأ جزء من نص نوفارينا Novarina. وسمعه عن ظهر قلب وبصوت عال ثم انصت إلى نفس النص الآخر الذي يقرأه أو يقدمه ممثل آخر. هل هناك عن فرق $^{\circ}$

volere هن offronde imprévisille: ondre' Morcon. هن offronde imprévisille: هن ondre' ، هن ondre' ، هن اندریه مسارکسون novorine, théatres duverle ، باریس، novorine, théatres duverle



الفصل السابع

جزافييه دورنجر Xavier Durringer "رغبة في القتل على طرف اللسان" Une Envie de tuer sur le lout de la langue أو مصائد الطبيعية

مع تحليل مسرحية جزافييه دورنجر Xavier Durringer ، التى كتبها عام 1991 ونُشرت عام 1994، نرغب فى التأكيد على الطابع العملى لكل مضاهيم الشكل الذى قدمناه عن التعاون النصى، وذلك عن طريق الدراسة الموضوعية لمستويات الوصف والأدوات المستخدمة (1).

نحن نستشعر بالفعل أن هذه المسرحية تستعيد الفصائل التقليدية للفن المسرحى الكلاسيكى و/ أو الطبيعى، خصوصًا الحكاية، الحدث، الشخصيات والأسلوب نحن نامل بهذا أن نتمكن من اختبار العلاقات المكنة بين خانات شكل التعاون، مع تمييز الدعاوى المختلفة والتدرج نحو الأوضح: النصية ووضع المنطوق حتى الأكثر اختباءً: التوريطات الأيديولوجية واللاشعورية للنزاع. سيتبع تدرجنا. "نظامنا الخطابى"، الطريق الكلاسيكى، الملائم لهذا الفن المسرحى، بدءًا من ملاحظات أسلوبية و "اتصالية" على المساحة النصية (في A وفي B)، وسنغامر رويدًا رويدًا في أعماق المسرحية، أو على الأقل، لنكون أكثر دقة، سوف نبته على مالسلة دوائر وأمواج، من "نقطة الاصطدام" للنص، هذه الخامة

Uné ؛ جزافييه دورنجر Xavier Durringer : رغبة في القتل على طرف اللسان ۱۹۹۰ باريس، Edition Théátrales عام ۱۹۹۶. عام ۱۹۹۶

للكتابة وظروف وضع المنطوق (هى A وفى B)، نحو مناطق غير معلومة أكثر وأكثر، وذائبة فى عالمنا المرجعى، من الموضوعية (١)، من الحكاية (٢)، من الحدث(٣)، من الأيديولوجية واللاشعور(٤): عديد من الموجات وموجات الصدام أنتجها العمل الفنى الكلامى منذ دخولها فى صدى مع القارىء أو بطريقة مختلفة ومرتبطة بالظروف المجمدة للأداء، مع المتفرج.

فلنبدأ إذن بمساحة اصطدام النص: من الأسلوب والظروف التي يتحرك فيها.

أ) النصية : الأسلوب ونفيه.

الموسيقي ومادة الكلمات (1)

لا يبدو أنهما يجيئان من عمل فنى على الصوتيات؛ لأن الحوارات (بالتأكيد خالية) تجتهد في "صنع الحقيقي"، وأن تبدو أن هناك ثمة مفاجأة في طوفان الحياة، وبالتالي الهروب من أي تأثير أدبى أوشعرى. هما يأتيان من السرعة وإيقاع الحوارات، من اللعبة الدائمة للأسئلة والأجوبة، هما يعطيان كثيرًا تأثير الباليه الصوتي المنتظم جدًا، هما بالتحديد الإعادة المعتادة لهجوم واستخدام نفس طرق الحديث وفقًا لدور كل واحد في المجموعة التي تسبب هذا الانطباع. إن الكلمات صادرة وفقًا لتقطيع موضوع. ويسرعة، لم يعد من الضروري أن نهتم بهذه الكلمات: الذي يهم فقط هو النبرة وتوافق الأصوات.

⁽١) ترقيم النص يرجع إلى ترقيم شكل التماون النصى، الفصل الأول.

٢ - أنماط الكلمات.

تخص حديث بين الثين، ثلاثة، أريمة، حيث يسبر كل واحد عن طريق التعجب، أو أسئلة مثيرة أكثر من التعبير عن طريق عرض منطقى لوجهة نظر أو مناقشة حقيقية، التبادل الوحيد هو التبادل بين رجلين أكثر نضجًا، Jean و Vice فقادرين، على وجهة نظرهما، أن يسمع كل واحد منهما الآخر. في لحظات نادرة، المستمع يرتفع إلى حد ما على نفسه (Lucie)، صفحة 101 أو Rou، صفحة 101، ولكن في أغلب الوقت، تُلقى الكلمة في وجه الآخر، لكى يطولها، يحرجه، دون انتظار إجابة حقيقية. بالتأكيد حوار حي وذو إيقاع محدد، ولكن حوار محروم من الفيرية وبالتالي محروم من جوهره.

٣- المجم.

إن المجم الخاص بهذه اللغة العامية يتحصر على شيء يشبه لغة الاسبرنتو التي تحدث بها شباب السبمينيات والثمانينيات (). المفردات وصيغ النحو لا تأتى من وسط متجانس أو من زمن ما (وليس بالطبع التسمينيات)، والسبب بسيطا: ليس المقصود فيلماً تسجيلياً لغويًا عن ضاحية مُهملة، ولكن لغة لا ترتبط كثيرًا باللغة الدارجة السليمة، التي أعيد تركيبها بالكامل عن طريق دورنجر Durringer لكي تكون مفهومة من قرائه أو مشاهديه، الذين لا ينتمون – حتى يثبت العكس – إلى طبقات مُهمشة في ضواحي ساخنة.

Alphanse Boudard et Luc Etienne:La Mérhode á Mimile. Lárgot sans πeine. td. du Rochen 1998.

الفونسى بودار ولوك أيتين: مهنج ميميل أو الطريقة السهلة لتعليم اللغة الشعبية. دى روشية عام ١٩٩٨ .

اللغة - خصوصًا المفردات واستخدام سليم إلى حد ما لتركيب الجُمل - تفيد Rou، توصيف كل الشخصيات: عنف وسوقية بهما قليل من التخيل لدى Rou، عالم مسكّر لدى Rose الشهيرة، غياب الهوية لدى Lucie، الضائمة بين البرجوازية الصفيرة ووسط الإجرام، التقويم الدقيق لهان Jeon، والدقة المحسوبة شخصية vic.

3- إذا كان المعجم ومستويات اللغة غالبًا ما تستخدم بطريقة متناسقة من أجل توصيف مختلف أعضاء المجموعة، وهكذا يكون من السهل فهم النزاعات، وعلى العكس، نندهش أحيانًا من مزج أنماط وأزمنة اللغة العامية. تعبيرات كلاسيكية مثل Poas joué davance (صفحة ٢٧)، "Sopé de diéu" (صفحة (٥٠). "queue dalle" (صفحة (٥٠)) "queue dalle" (صفحة (٥٠)) "queue dalle" ولكنها تستخدمها نفس الشخصية المن أدن على مستويات لغة وعوالم خطابية متباينة. عدم التناسق بدهش، لأنه من غير المتخيل أن تسيطر الشخصية على البدائل. في نفس الجملة، كثيرًا ما تقابل عدة مستويات للغة. هذا النمط لعدم التناسق الأسلوبي لا يؤثر على التناسق السردي والموضوعي: يبقى تركيز المسرحية على استرجاع شباب مهجور.

٥ - مـزج أنماط الكلام هو الشكل الرئيسي للتناص، حـيث لا نرى إلى أى نصوص أخرى تكون مرجعية المسرحية بصورة واضعة، التلميح إلى لغات أخرى أو مراولات ثقافية أخرى هو من نصيب اللغة المامية اليومية للشباب، الهواة الكتابة الكتابة الخاصة بالمحاكاة، هذه اللغة لا تتردد في مزج عوالم ثقافية متنافرة.

 ٦ - مثل هذا الخطاب العادئ بكل معانى الكلمة، لديه فرصة ضئيلة ليكون أدبيًا وبلاغيًا، يعنى منسقًا، مؤلفًا، لأنه يبدو مطبوعًا على الواقع، ومع ذلك يعتبر هذا وجهة نظر، لأن المونتاج الخاص بالتعبيرات العامية، المبالغة شبه الهزلية للازمات لغوية، والتأكيد على تجاوزات اللغة تؤدى جميعها إلى تركيز واسلوبية الازمات لغوية، والتأكيد على تجاوزات اللغة تؤدى جميعها إلى تركيز واسلوبية التركيبات التي تُحدث تأثيرًا ما تُخبىء الرمزية والشعرية. في مصرحياته الأخيرة، خصوصًا la Promise، يتحمل دورنجر Durringer بصورة أوضح هذا الشريان الشعري، عكس الواقع الصريح، وتتناوب الحوارات الواقعية مع المقاطع الغنائية والمجازية. هنا يبدو أن الأنا الملحمية والشعرية للكاتب تفعل كل ما تستطيع لكي تُتسى، وتبحث عن تأثيرات الواقع، حقيقية.

ب) موقف كلامي مشدود للغاية.

في فن مسرحي خاص بالتبادل الكلامي والمحاكاة، لا يأخذ الخطاب معناه إلا إذا كان القاريء قادرًا على إعادة تكوين، أو على الأقل، تصور شروط منطوق الكلمات. الموقف الدرامي لمسرحية "رغبة في القتل على طرف اللسان" يتميز بسهولة إعادة التركيب، لأن الضغط، وسرعة التداخلات توضع رهان النزاع والكلمات. موقف البداية، وشروط الاتصال توضع هوية المتحدثين و"الظروف المقدمة" (ستانسلافسكي Stanıslavski): لحظة إثارة، مساء السبت، في داخل مجموعة شباب معرضين لمشاعر قوية، فشل Rou مع Soupon و "انتقامه" من شقيقه Poupon يبقى شيء واحد غامض مع ذلك: نهاية المركة. هل سينتحر والعرام الحكم الحديثية لا سبيل له سوى تخيل اختفائه المستعيل؟ إذا تم احترام الحكم الحديثية لـ Grice، غهى لا تفصل أبدًا في المسائل الخاصة بالمجموعة، مستقبله، الطريقة التي ستمكنّه من الخروج من الإعادة المهلكة والهياج الأجوف الذي حدث مساء السبت.

٣- لا تهتم المسرحية في الواقع بإعطاء أجوبة للأسئلة الاجتماعية واقتراح حلول. هي تحافظ على الإيماء "بخيال ممسرحي قوي"، "إيحاء ممسرحي داخل الاتفاق المسرحي"، (فينافر Vinaver ، ١٩٩٢، ٢١٩٩٠). هي لا تتمكس على تشفيلها، لا تكسر أبدًا الإيحاء المرجمي والتقديم التخلقي للواقع. هي على الأكثر تقود، بطريقة غير مباشرة، القاريء في استقباله، عندما تبدى الشخصيات، بطريقة غير متوقعة – ومزيفة إلى حد ما – حكمًا على موقفها أو مستقبلها. كل فيها تضع نفسها في عالم آخر خيالي يعاكس إلى حد ما الموقف الحالي.

وإن كانت هذه المؤشرات لا تكتفى بوصف ما يحدث، فهى تحافظ على غموض المخرج الخاص بالمسرحية بواسطة سخرية مأساوية قائمة على المنى المزدوج "y rester" أو يذهب (s'en aller maurir). الضرية النهائية، صوت البندقية التى يضغط عليها Poupon (صفحة ١١٨)، هل هى لسلاح به رصاص أو مجرد صوت؟ لا يوضح دورنجر Durringer ذلك، كما لو كانت الإجابة لا تعنيه ويبعد كل مسئولية عنه خاصة بخاتمة المسرحية، عنيفة كانت أو هزلية.

٤- معنى هذا الصوت، مثل معنى كل المسرحية، يكمن فى الواقع فى القيمة التى نوليها لموسيقى النص، لسرعة إنسيابه، لمزج الردود، وأخيرًا إلى سرعة نبضه. ومن المؤكد هنا أيضًا، فى هذه الكتابة الطبيعية التى تريد أن تضم إلى الأحاديث الواقعية، يكون الترقيم المعترف به محترمًا وتقلصيًا من غموض تركيب الجُمل، وبالتالى غموض علامات الدلالة. تظهر الحوارت بصورة أمينة التبادلات الحقيقية الأصلية، ولكن الإيقاع – عملية القراءة والمنطوق (صامتة أو صوتية) - لا يؤدى إلى معنى فى وضوح يمكن للترقيم أن يبديه. هذا لأن الإيقاع بشجع على قراءة موسيقية بالكامل وإذن لا تظهر أى قضية، أى رسالة اجتماعية، أى حل سياسى.

٥ – إن الارشادات المشاهدية، القليلة، في الواقع، لا تبين المعنى الخاص بالكلمات، هي تكتفى بتحديد الحركات، الحيل المسرحية، لحظات الصمت. يبدو أنها تمثل وصفًا لعرض خيالى قد يسبق الكتابة التي يمكن أن تكون الأثر النصى له. هذه التأشيرات تهدف إلى توقع أي غموض خاص بشرح الحوارات، وهذا يمكن رجوعه إلى أن دورنجر Durringer يبدع دائمًا مسرحياته في إخراج خاص به. ربما كان ذك لأن النص الدرامى يجب أن يُقرأ كما لو كان الأثر غير مكتمل المارسة حيث يختفى المؤلف دورنجر Durringer أمام المخرج ومدير الفرقة.

٣ - هذه الارشادات المشهدية الهامة، إلى حد كبير، تتسابق كلها لإعطاء صورة دقيقة للموقف والعرض، ذهنية أو مسرحية، للنص الدرامى. ومع ذلك، المسرحة، المرجع إلى تكوين خيالى وفنى، يميل إلى أن يكون خفيًا، لأن القارىء (وبعد ذلك المشاهد) ليس مؤكدًا أن يرى أن الموضوع خاص بإنتاج فنى، هو أمام واقع خالص يكفى للسمع أو القراءة أن توحى به. أكثر من المسرحة، بمعنى خيال مسرحى وإبحاء مسرحى، الموضوع خاص "بالدرامية"، بالضغط الدرامى فى الحوارات أو المشاهد.

وكل هذه الملامات المسرحية والأدبية نؤكد أن المساحة النصية لهذه المسرحية، خامتها الكلامية وطريقة الكلام، واضحة تمامًا، وتقدم للقارىء كمًا هائلاً من المعلومات الأسلوبية. ولكن هذه المعلومات لا تعنى شيئًا إذا لم تكن على اتصال بالفن المسرحى والعالم الخيالي (من ا إلى ٤)، لأن النص ليس إلا قصيدة صوتية لو لم يشترك غي حدث خيالي، أو أن يحتك بالمالم الذي يحيط به ويحيط بنا. وهذا ما سوف يهتم به التحليل بدءًا من رَصِّد الموضوعات والطريقة التي ترتبط بها هذه الموضوعات بالحبكة.

١ - حبكة مشدودة للغاية.

۱- عم تتحدث المسرحية؟ وما هو مضمونها؟ هل الموضوع هو "رغبة في القتل على طرف اللسان"؟ هذا المجاز المعوج الذي يستخدمه Poupon (صفحة ١١٨) يقول لنا إن الكلمة الناقصة هي حدث عنيف يهدد في كل لحظة بالحدوث. المنف موجود دائمًا، سواء كان جسديًا أو كلاميًّا، أو جنسيًّا أو نفسيًّا.

ما هو الموضوع الأساسى؟ هو شباب مهجور، مُهمل من المجتمع الذى يرهض أن يدخله إلى حلبة الرقص، يمنى إلى سن البلوغ، إلى الحياة الجنسية وإلى الاستهلاك. شباب خدعه الأخوة الكبار والآدباء – خصوصًا Vic – الذين تركوا المكان لأنهم لم يعدوا يتحملون صراخ الشباب وملل الضواحى، شباب تُرك لنفسه على الساحة العامة، مساء يوم سبت.

على هذه الخلفية الخاصة بالضياع، يواصل كل واحد على حدة بحثه عن الحب، حب متعدد الأشكال: رومانسى بالنسبة للنساء (Rose) و Rose)، داعر أو شاذ (Poupon)، زواجى (yean)، حنيتى (Vic)، عدوانى وداعر (Rou). طلب الحب يقابله رفض دائمًا: ليس فقط لا يوجد حب سميد، ولكن كل حب هدّام، غير متاح مثل القبول فى حلبة الرقص فى المجتمع البرجوازى، هذه التيم الخاصة بالرفص، والطرد موجودة دائمًا.

حتى لو كان الموضوع ليس تيمة، يعنى أنه مطروح ومناقش بوضوح من الشخصيات، فإنه ملخص من كل شخصية بمراجعة ضمير خاطفة، في نهاية دور كل منها، عندما تدخل في أزمة عميقة: Rou (صفحة Vic)، Dean (صفحة Poupon (صفحة ۱۱۷)، Rou (صفحة ۱۱۷).

الايحاء التخلّقى لمالم فى حركة، تهزه نزاعات متكررة، يمنع المؤلف، وبالتالى القارىء، أن يتكالب على تيمة الضاحية والشياب. وعلى القارىء أن يتساءل ما تعنيه هذه التيمات وهذه النتائج الصُدفية. لذلك، يجب أن يلاحظ ما تحكيه المسرحية وكيفية عمل لازمات الحيكة.

٧- هذه الحيكة بسيطة جداً. لم يمثل ملخصها أى مشكلة خاصة، حتى لو كان وصفها، مع تفصيل اللازمات وترتيبها الوقتى، ليس دائمًا مهمة سهلة. جان فيلار Jean vilar كان يهزأ من كل هؤلاء المؤلفين غير القادرين أن يقدموا تحليلاً دقيقًا لمسرحيتهم، للحبكة (1). لا تتضمن المسرحية علامات إرشادية تقسم النص إلى مشاهد ومقاطع: فقط تأشيرة دخول شخصية جديدة تخلق إحساسًا بسلسلة متقطّعة من المشاهد، عددها خمسة عشر، بدون أى توقف أو حذف زمنى يعطل الاستمرارية. الزمان والمكان المقدمان هما أيضًا زمان ومكان المرض: ساعة يمكن للأزمة من خلالها أن تعقد وأن يتم حلها، كما يحدث فى الحرض: ساعة يمكن للأزمة من خلالها أن تعقد وأن يتم حلها، كما يحدث فى التراجيديا الكلاسيكية.

تتفق الحبكة مع خمسة أوقات في كل سرد، خصوصًا السرد الكلاسيكي:

- ملخص إعلان: لم يُقبل Rou في حلبة الرقص، لقد لفظه الجميع.
 - موقف توجيه: يحاول أن يلحق بـ Lucie، آخر انتصاراته.
- مفاجأة: لا ينجح في ذلك، يقابل زوج Lucie، بينما يثير الوجوم بإعلانه الرحيل.

⁽١) جان فيللار Jean vilar؛ من التقليد المسرحي Jean vilar؛ من التقايد المسرحي De la Tradition Ehéátrele. باريس L'arche عام ١٩٥٥، اعيد نشره Gallimard، صفحة ٣١٠.

- تقييم: Rou، انتقامًا، يقوم بإغراء Rose، مما يفجّر عالم الشباب الصغير.

- قرار وختام: Poupon، يبقى وحيدًا، ويقرر هو أيضًا "الرحيل" دون أن نعلم إذا كان قد نجح أولاً فى الانتحار. هكذا يبقى الموقف مشدودًا حتى النهاية، حتى لحظة أن يُسمع صوت السلاح، دون أن نعلم إذا كان ذلك بداية للصوت أو نهاية لهذه المحاكاة للدراما.

إذا كانت الحبكة تناسب الأصول الكلاسيكية، وتشابك مشاهد، مرتبطة بدخول أو خروج الشخصيات، فإن فك الحبكة على عكس ذلك: استعالة الختام، اقتراح حلّ، يُقصع عن بداية هذا الفن المسرحي ورفض إعطاء إجابات أو دروس. دورنجر Durringer يضع الحبكة في أزمة وكذلك ختام الدراما وذلك بمواقفه ضد تفتيت السرد، أو ضد العنف الظاهر مباشرة على خشبة المسرح، مع تركيز الحدث في عالم مغلق، وهو يشير، ربما بطريقة لاإرادية. إلى حدود فن مسرحي كلاسيكي جديد أو طبيعي جديد.

هذا لأنه إذا كان من اليسير إعادة تكوين الحبكة، والردِّ على السؤال ماذا يمكن أن يحكى ذلك؟ (١، B)، فإن تحديد ما تحكيه المسرحية في الواقع قصة أخرى تمامًا، "ماذا تؤكده" (٢-، ٢-، B) أو باستمارة تعبيرات فينافر Vinaver. كيف أن المسرحية "ذات قاعدة ناقصة، نقصنًا يجب تعويضه"... (١٩٩٢: ٩٠٧). هنا يترك الوصف مكانه للشرح النقدي، القاري، (أو المشاهد أو المخرج) قادر على تحديد قصة، بالمعنى الذي يقدمه بريخت Brecht، وأن يقوم بقراءة ماتزمة، منهجية وعكسية للمسرحية. وهذا يقودنا مباشرة إلى المرحلة القادمة من مشوارنا، الخاصة بالتحليل المسرحي وتحديد القصة، وقبل كل ذلك اتفاقات درامية للمسرحية.

٢ - فن المسرح: بين الكلاسيكية والطبيعية.

أ - الاتفاقات، خاصة بمسرحية كالاسيكية: وحدات زمنية، ومكانية وحتى خاصة بالحدث: كل شيء يتم في مدة الحوارات. حتى قاعدة أصول مُحترمة، لأن المنف لا يكون أبدًا جسديًا، إذا استبمدنا مقطع الانتحار. في الواقع كل شيء يتم مروره باللغة التي - بالاتفاق - توصل إلى المالم الخارجي. الاتفاق الطبيعي للجدار الرابع يحمى الشخصيات من العيون الفضولية للمشاهدين الذين، بدورهم، يقبلون الاتفاقات الأخرى انخاصة بالأسلوبية والأداء المسرحي.

Y - الحكاية الناتجة عن التداخلات ومن الخطابات الصراعية بسيطة: هي قصة سلسلة من مواقف الكبت (رقص، مواعيد، سيارة) والخيانات (الخاصة بمارة، والكبت (رقص، مواعيد، سيارة) والخيانات (الخاصة بمارة المنات السباب قادرًا على المناب الله المناب قادرًا على مزاولة الأنشطة المعتادة لمساء السبت. في ميكانيكية الإعادة، تسلّلت حبة رمل: لا مرقص بعد اليوم ولا سيارة ولا إغراء. هذا الحادث أحدث خللاً في عادات مساء السبت وينتهي بحادث: انتحار (أو محاولته) الشخصية. المسألة هي أن نعرف إذا كان الحادث يعتبر فريدًا فعلاً وإذا كان يتسبب في انقلاب للمالم الصغير، كما يُمكن أن تكون الحال في الفن المسرحي الكلاسيكي حيث يمكن للحادث أن يكون يمكن أن يتكرر كل أسبوع، وليس ممثلاً لحالة عامة ومجرّدة، أو إذا كان الحادث يمكن أن يتكرر كل أسبوع، وليس إذن سوى لا حدث، لا تفيير في شيء، الوضع مستقير. هذا الحدث ليس في الواقع سوى ماساوى وصل إلى حد الحادث، حدث لا يتسبب أبدًا في عودة الحدث في داخل الموضوعات وموضوعية هذه الداخلية في الحدث – هذا ما الحدث محروم جدًا من الطبيعية.

و بالرغم من ذلك فإن دورنجر Durringer لا يبدو راضيًا تمامًا عن هذا الحل 'الطبيعي'، لأنه يميل إلى رفع شخصياته لصفوف المقدمين المجردين لنزاع مأساوى وموقف لا يتغير. هذا التعميم، الرمز الذي يحدث مشكلة (أيديولوجية)، لأنه ينطوى على معنى أن هذا الحدث يمثل تمامًا عالمًا يسود فيه اليأس والقدرية الاجتماعية.

هل من المتصور إذن قراءة القصة على طريقة بريخت Brecht، مع فضح الجمود والقدرية الخاصة بدورنجر Durringer من أجل تحويل هذا الواقع المتشائم إلى قصة سياسية، يجب إيجاد وجهة نظر ناقدة جدًا على الواقع وشرحه القدرى من قبل دورنجر Durringer. هل الموضوع خاص بنفس المسرحية؟

نى كل الحالات، القصة هي فعلاً قلب الفن المسرحي، الذي نتوصل إليه من خلال المكان – الزمان، الصراع و "الأشكال النصية".

٣ - الكرونوتوب (الزمكانية) الذي يمثل بصورة أفضل الخيال الخاص بهذه الجموعة وهذه الحكاية، هو في الغالب الدخول إلى حلبة الرقص، مكان مُهمش وعتبة يجب تغطيها من أجل الانضمام إلى عالم الحياة البالغة والاستهلاك (خمر، جنس، مُحترمية). الشاطيء، الساحة، مكان انتظار السيارات، جميعها أماكن للوصول إلى الوسع، المدينة، الطرق والجنات المزيفة. هذه الأماكن الممثلة لمساء السبت (صفحة ٢٤) حيادية. مفتوحة على التبادلات وإلى مختلف أنواع الممليات، يتم فقط ذكرها ولا يتم وصفها عن طريق إشارات مشهدية، هذه الأماكن تذكر بكواليس قصر الإرادة في الماساة الكلاسيكية، حيث تصبح الكلمة حدثاً في غمار مكان وزمان.

3- هذا الفن المسرحى كلاسيكي، أو إذا فضلنا ذلك، هى كلاسيكية جديدة فى نواحى كثيرة. التركيز المكانى، الزمانى للعالم الدرامى والحدث، دور الخطاب من أجل استتكار العالم الخارجى، بساطة الحكاية، كلها عبلامات شكلية للكلاسيكية. ولكن الاختلافات كلها واضحة، لا يعرف النزاع قرارًا حقيقيًا، ولا مأساويًا ولا كوميديًا. لا يحل انتجار Poupon أى شيء ومن الثانوى أن نقول للمشاهد إن الانتجار تم أولاً.

ولكن أي نمط من الفن المسرحي مقصود إذن؟

٥ - من أجل ملاحظة ووصف النزاعات التي تواجه الشخصيات بعضها ببعض سوف نلجأ إلى فن مسرحى عام يدرس الطريقة التي ينتظم بها الحدث والقصة والأحداث المشهدية. ولكن إذا أردنا متابعة تفصيل التبادلات الكلامية، يجب وصف "الأشكال النصية" (فينافر Vinaver، عام ١٩٩٣: ١٩٩١) للحوار المسرحى.

بما أن المسرحية، برغم عنف الملاقات، تُظهر شخصيات مهمومة بالحب، من اللائق أن يتم الشركييز على أهم أشكال الخطاب الفرامي، الذي صنفه بارت Barthes بصورة فائقة (۱) هذا التصنيف اللوجوه الفرامية يساعدنا على وضع قواعد الملاقات بين الشخصيات مثل بلاغة المشاعر الماصرة.

يرى رولان بارت Roland Barthes أن "الأشكال تتقاطع وفق ما نستطيع التعرف عليه، في الخطاب الذي يمر، على شيء ما يتم قرابته، سماعه أو

⁽۱) رولان بارت (۱) Saris Seil. رولان بارت (۱) دولان بارت (۱) . ۱۹۷۲ . ۱۹۷۲ . ۱۹۷۲ . ۱۹۷۲ .

الإحساس به. الشكل محاصر (مثل علاقة) ويبقى فى الذاكرة (مثل صورة أو رواية). يتأسس الشكل إذا كان على الأقل يمكن لشخص أن يقول "هذا يبدو حقيقيًا فملاً: إننى أتمرف على هذا المشهد اللفوى" (١٩٧٧) عند قراءة المسرحية، نتمرف فعلاً على العديد من الأشكال الخاصة بالخطاب الفرامى، وسنعطى منها بعض الأمثلة السديدة.

- "عمل مشهد": (افتعال مشاجرة)

"الشكل يهدف كل "مشهد" (بالمنى الدارج للتعبير أى مشاجرة كلامية) كتبادل الاعتراضات المشتركة. عندما يتعارك شخصان طبقًا لتبادل تنظمه الردود ويهدف الحصول على "الكلمة الأخيرة"، هذا الشخصان قد تم زواجهما" (١٩٧٧).

جان Jean، في لحاقة بزوجته لوسى Lucie، تنتابه ثورة عندما تعلنه أنها تنوى تركه:

لوسى Lucie: أية مواقف؟ (صفحة ٩٧)

فعلاً أى موقف؟ مشهد عام أو مشهد خاص؟ بختلف إلى حد كبير التقدير في محيط الزوجين: yean يجب أن يعتقد أن المؤضوع هو مشهد خاص وأن الزواج يعطيه الحق في مناقشة قرار زوجته. أما Lucie فهي لا تهتم إلا بعدم حدوث فضيعة: هي ترفض كل حق لـ yean في موقف خاص، وبالتالي للزوجين.

- الحساسية المفرطة: حساسية خاصة بالشخص المحبّ، تجعله جروحًاس، ومعّرضًا للأذى من أى جرح ولو بسيط (١٩٧٧: ١٩١١) Poupon و ويصورة مختلفة أو وقحة، Vic و Vic شخصيات حساسة جدًا: أى خلاف غرامى بثير

غضبهما، ويجعل منهما شخصيات عدوانية، تنقلب على نفسها أحيانًا (Poupon) . و Lucie . تكشف المسرحية عن الحساسية المفرطة للجميع، خصوصًا جروح الحب والكرامة.

- حامل المعلومة: "وجه صديق ومع ذلك بيدو أن له دورًا دائمًا هو أن يجرح الشخص المُحبوب، الشخص المُحبوب، على الشخص المحبوب، معلومات سيئة، ويكون تأثيرها زعزعة الصورة التى لديه عن هذا الشخص (١٦٥- ١٩٥١). كل واحد يعمل كحامل معلومة صديق (Vic, yean) أو منحرف (Poupon, Rou). يصف Rou Poupon الطريقة التى كانت Lucie ترقص بها وهى تعانق زوجها، وبعد قليل ينتقم Rou من فشله ويحكى لا Poipon كيف أن شقيقته قد أسلمت نفسها للإغراء: معلومات يمكن للآخر الاستغناء عنها.

 حب الغرام: "تقحة لفة من خلالها يلغى الشخص موضوع حبه تحت ضغطا الحب ذاته: عن طريق انحــراف غــرامى بحت، الشــخص يحب الحب وليس الشخص المحبوب" (۱۹۷۷: ۳۹).

المحبون الثلاثة في المسرحية Rose, Lucie, Rou يعبون الحب (أو الجنس) أكثر من الشخص المحبوب. Rou يُشبع رغبته في الانتقام الاجتماعي بإغرائه نساء برجوازيات، لوسى تعيش المفامرة مع Rosu فرصة تغيير الهواء . Rose ترى أن الجنس مثل طعام مفر تم الاحتفاظ به طويلاً في الثلاجة. (صفحة ٧٥).

يمكن ذكر أشكال أخرى مستوحاة من بارت Barthes والتي يتقنها تمامًا شباب الضواحي، ولكن دون أن يعلموا ذلك: الغيرة التي تؤرقهم جميمًا، الصمت الذي يغلق طريق الوصول إلى الآخر، الانتحار الذي يعبر عنه Jean ،vic (صفحة 110). كل هذه الوجوه تكشف عن رؤية عنيفة وخائبة

الظن، ولكن أبضًا رومانسية وسانجة للعب. مثل الرغبة في القتل، شكل الخطاب الغرامي ليس بعيدًا أبدًا: كل واحد يمتلكه على طرف اللسان، مستعد أن يقوله، ويعبر عنه ويعيشه. يجب إذن على التحليل المسرحي أن يرصد سوء تشفيله ويصل إلى استراتيجيته.

آ - كل ذلك هام لتقييم نوعية قراءة هذه المسرحية، أدبية ومسرحية، هل هي تراجيديا مختفية؟ هل هي كوميديا عادات أم دراما طبيعية؟. احترام القواعد الرئيسية الكلاسيكية، وتركيز القصة، واختصار الشخصيات إلى ستة وجوه رمزية، يُمكن أن تجعل من المسرحية تراجيديا كلاسيكية جديدة، ولكنها أيضًا دراما من زماننا، لا كوميدية ولا مأساوية. مرجعية الكلمة، وهي عامية، وغير محترمة، تشد المسرحية نحو الطبيعية الخاصة بهوبتمان Houptmann، أو إبسن Gorki.

يقوم دورنجر Durringer بتجرية صعوبة تأليف دراما، شكل مسرحى يندرج من التراجيديا الكلاسيكية أو من الكوميديا أو مسرحية هزلية وتفرض عليه القيم الخاصة بها: مزج أنواع أدبية، تسجيل في الواقع لا يوصل إلى الرواية أوالمسرح الملحمى.

تكمن موهبته الطبيعية في أن يتكلم الشباب، وخصوصًا الذين لا يتحدثون . ولكن ماذا يمكن أن يجعلهم يقولون داخل أي قصة ؟ كتابة جديدة تفرض نفسها، في توازن رقيق بين نصية متدنية وفن مسرحي كلاسيكي. الذين سبقوا دورنجر Durringer ترددوا جميمًا وتأرجحوا بين الدراما الطبيعية (المنبئة من الدراما البرجوازية والواقعية كطريقة ديدرو Diderot) والدراما الرمزية، دراما بيراند للو Pirandello وسترندبرج Strindberg . كلهم ترددوا بين الطبيعية والذاتية . إذا كان شكل هذه الدراما هو شكل التراجيديا (تركيز

الحدث، خفض عدد الشخصيات الدرامية، أزمة حادة، أسلوبية الخطاب)، هذا الشكل لم يناسب الواقع الاجتماعي الذي ينتمي إليه، ولكن يرفض الخطاب الملحمي الذي يرثى أنه تعليمي وممل إلى حد كبير، ومن هنا يجيء الفطاء (معجمي، أسلوبي، موضوعي وإيقاعي) الطبيعي، لأن الشكل المركّز الكلاسيكي الجديد لا يسمح بفهم "مُجمل الأشياء" (لوكاس Lukáes) كما هي الحال في الرابة أو السينما.

بلاغة السرد التى تنتج من كل هذه الضغوط والتناقضات لن تستطيع أن تحضّر (كما يحدث في الرواية أو الفيلم) في استمرارية السرد تحت مراقبة الراوي، ولكن في تصادم قوى موجودة، ممثلين يكون تداخلهم هو مُحرك الحدث، حيث يمكن القول: أخيرًا؟ – ملاحظة الشخصيات، وبتعبير ستانسلافسكي Stamislavske، تقييم مبرراتهم، أهدافهم والخط المستمر لفعلهم.

٣ - الفعل والنشطاء به.

۱- ماذا تفعل بالتحديد شخصيات 'رغبة في القتل' الا لا تتوقف عن الكلام، لتهاجم، تدافع عن نفسها أو تهدد نفسها. الكلمة هي الأداة المفضلة لفعلها، بتوصيل 'المعلومات الضرورية لتدرج الحدث الإجمالي أو التفصيل' (فينافر Vinaver (. ٠٠٠).

ومع ذلك يحدث أيضًا أن الكلام يحدث فعلاً عنيفًا، وأن الكلمة فعل، خصوصًا إذا كان الموضوع هو جرح الآخر، هدم مستقبله، ودفعه إلى القتل أو الانتحار. الشخصيات لديها هذه الخاصية للفعل، وحتى القتل بالكلمة، بطرف لسان لاذع.

تتكون المسرحية من سلسلة أفعال يجب تسويتها مباشرة وتشعلها شخصيتان أو ثلاث، المواقف الدرامية التى تنتج عنها ترتكز على توازن ضعيف لروابط القوة. تتغير المواقف تحت تأثير أحداث خارجية: رفض حلبة الرقص، ميعاد لم يتم، إغراء Rose، إلخ، الفعل في صعود دائم بوصول الشخصيات، كل مشكلة لا حل لها تأتى بأخرى.

٢ - يتصل المثلون بسمات المسرحية، وهي مرسومة بدقة، برغم عدد محدود
 من المعلومات والتي يسهل على القارىء - الذي يعرف تمامًا مشكلة الضواحي أن يكملها بسهولة. كل ممثل محكوم بفكرة ثابتة، مبرر دائم وهدف واضح، ولكن
 لا يصل إلى هدفه، لأن الآخرين يمنعونه:

- ينتقم Rou من النظام الذي يلفظه عندما يتوم بإغراء النساء المتزوجات.
 هو في حالة غضب مستمرة: "أنا أشعر بالكراهية"، "لدي غثيان" (صفحة 10).
- ببحث Jean عن زوجته ويتطلع إلى حياة منظمة: "أين زوجتي؟ هل نعود إلى
 المنزل" (صفحة ٩٦).
- Rose , Poupon يبحثان عن الشريك المناسب ليعيشا الحب الكبير. (صفحة ۷۵).
- تهرب Lucie من الحياة اليومية على أمل "ربما مقابلة شخص وكل شيء يبدأ من جديد" (صفحة ١٠١).
- Vic حكم، يطالب بالهدوء (صفحة ١٠٤) قبل أن يعلن عن رحيله، مما
 يتسبب في هدم كل هذا العالم الصغير.

الشكل الفعلى يضع قوى الهدم (Poupon, Rou) هي مواجهة قوى التوحيد، العمل (Jeon) أو بالتفكير (vic).

أما Poupon و Poupon، فهما يتطلعان إلى التوحيد، وهما محطمين من الغضب الانتشامى لـ Rou، وهو مثلهم السيىء، Lucie مترددة بين عالمين، عالم الزواج الذي لا يرضيها وعالم المغامرات الدنيئة، وتجد نفسها في النهاية وحيدة.

البحث عن الحب – أو متفيراته: جنس، حنان، تطلع – ينتهى بالجميع إلى فشل ذريع. في كل مرة، الحب يتم تغيير مساره عن الهدف: انتقام، صبيانية، ارتكاب المحارم، يأس.

لكل واحد من الست شخصيات يتوافق حدث يمكن تلخيصه بفعل واحد، وبالنسبة للممثل، بحركة - أو بالنسبة لجلسات العمل حيث يتم البحث عن جسد الشخصية -- حيوان:

- Rou : يهاجم، كالثور الهائج،
- Vic : يتصدر، كالبومة الحكيمة،
- Poupon : ينظر، كالدب الصغير،
- Rose : تخريش، كالقطة الشقية.
- Lucie : تهرب، كالظبية الخائفة.
- yeon: يطير، مثل المصفور المجروح،

هذا العالم الصغير المكون من ستة ممثلين، هذه الحظيرة المكونة من ستة حيوانات غير متجانسة، يمكن أن يكونا داخل تراجيديا مأساوية لراسين المحتوان مرتبطون بعضهم ببعض عن طريق الاستحالة المأسوية من الخروج من السد والبحث غير المجدى للحب، للصداقة، للإنسانية، بالرغم من أن الحدث ليس سوى تحويل حادث إلى دراما بدون هدف مثالى أو توضيحى، كما هى الحال بالنسبة للفن المسرحى الكلاسيكي. إذن تقع المسرحية في مفترق طرق بين الكلاسيكية (بشكلها) والطبيعية (بموضوعها وأيديولوجيتها المحددة)، هذا الطابع المزدوج – ولا نقول غير الشرعى وما بعد الحداثة – للعمل الأدبى يوضح الشكل الكلاسيكي الجديد للأشكال النصية الخاصة بالخطاب الفرامى، أشكال الأسلوب المروضة، كما لو كان هؤلاء الشباب العاطلون مضطرين للتعبير بأبيات أسكندرية حالية بتعبيرات قديمة مضروضة وأشكال لغوية مقولبة.

ويما أن الأحداث الجسدية متداخلة تمامًا في المثلين، وأن كل واحد منهم يمثل نمطًا للمواقف والأجساد، فإن المسرحية تدور بضغط حي وإيقاع واضح. لا يوجد هارق بين ما يقال وما يظهر، لدرجة أن الحدث أو بالأصح النشاط والفعل، عصبية الحركة، يصبح هدفًا في حد ذاته. ويجد المشاهد متمة في متابعة التبادلات الكلامية، ولكنة ليس متأكدًا أن لديه وقتًا للتفكير، وأن الموضوعات، والكلام الضمني ليسوا واضحين أو مفهومين. نعلم أن المسرح ليس من أهدافه نقل رسائل واضحة ومحددة ولا حتى رسائل على الإطلاق ولكن بما أنه من المستحيل عدم الاتصال، وألا نقول شيئًا، سوف نهتم مع ذلك بالموضوعات الواضحة أو الضمنية.

٤ - المعنى الخفي والباطن اللاشعوري

 ١ - هذه القضايا، التي تكون المنى الخفى أو اللاشعوري للعمل الأدبى، توجد مقنّعة في الموضوعات التي تكون واضحة وسهالاً التعارف عليها. هي ليست محرّكة، مثل قوة الحدث (فينافر Vinaver؛ ١٩٩٣)، ولكن ضمنية ويمكن أن نقول إنها زخرفية، يوجد عرض للموضوعات الشائمة في وقت كتابة المسرحية: عنف في الضواحي، تخبط الشباب، بطالة، وحدة، غياب التطلعات، أسرة مفككة، تسبيب جنسي، القائمة تتضمن كل شيء.

ولكن كيف يمكن ربط هذه التيمات لكى تنبثق ضعلاً من الحدث؟ ما هو الرباط السببى الذي يمكن إيجاده لهذه التيمات: "ماذا يختبى، في طياتها؟".

٢ - الأيديولوجية عودتنا على مواقف النفى. فهى هنا أيضًا تعطى إيحاءُ أنه لا توجد نظرية سياسية شاملة قادرة على التفكير في تمقيد المائم الماصر، وأن الأصوات الفردية والمنمزلة غير قادرة على التفكير في وضعها الشخصي.

وبالتالى، لا تقدم المسرحية سوى سطح الأشياء، الطريقة الحالية للكلام وضياع كل إمكانية دخول فى المالم بسبب لفة غير كافية ومُموّلية، ومشكلات العلاقية والشعورية الصرفة الخاصة بالشباب. لا يوجد خطاب شامل يمكن أن يلخص ويوضح مشكلاتهم الوجودية فى إطار اجتماعى سياسى أوسع، لا يوجد أى تلميح للتاريخ، للهامشية، لأسباب اليأس. من خلال هذه المقابلات وهذه المساحنات، نصادف سلسلة أوقات فورية، طريقة إظهار، ببعض الفلاشات، حدوثة عادية جدًا، تتكرر كل مساء سبت. كل هذه الومضات لا تُشكل محملاً متجانسًا، لا ينتج عنها أى هن مسرحى جديد، ربما بالتحديد لأنه لا يوجد محتوى جديد، ولا تحليل نقدى للواقع الاجتماعى. بل نجد نتاج عدم ارتياح لا علاج له لدى الشباب، استحالة الخروج من "مساء السبت" من أجل الهروب من وضع متدهور للقدرية، حلبة الرقص حيث، كما يقول Rou، ينتقل الفرد "إلى الجنة مرة واحدة ومباشرة" ... (صفحة ١٤) والإعادة، كل أسبوع، لنفس الإحباطات، والعنف المتكرو، والرغبات الكبوتة.

واستنادًا إلى تحليل زوندي Sgondi عن الفرق بين الشكل والمضمون، يمكن التأكيد على أن دورنجر Durringer "لا ينجح في إخراج الشكل من المحتوى الجديد" (١٩٨٣ : ٦٩): من جهة لأن المحتوى الجديد غير موجود، ولا توجد أيضًا رؤية متجددة للعالم، ومن جهة أخرى، لأن المؤلف يفضل اللجوء للأشكال المألوفة والمؤثرة الخاصة بالدراما الطبيعية، في الخطاب كما في الفن المسرحي، الحدود الأسلوبية والأيديولوجية للطبيعية لا تتأخر في أن تُعلن عن نفسها. الدراما الطبيعية، نعلم ذلك منذ زولا Zola، وإبسن ybsen وهوبتمان Hoauptmann، تشير إلى الواقع التجريبي الخارجي، وبدلاً من الحدث التاريخي أو النفسي ذي التوجه الكوني، هو يميل إلى الحدث من الوهلة الأولى، هذا الانتحار أو هذه الرغبة للقتل يمكن أن يمر كحدث لا أهمية له، حدث من هذه الأحداث التي تحب تداولها الصحافة. ولكن بنظرة أفصح، ندرك أن هذا المساء ليوم السبت لبس فريدًا ، وأنه يتكرر ويرمز إلى حالة متكررة لا علاج لها، بين الملل والعنف، يستخدم دورنجر Durringer ذلك القتراح شكل مغلف، نمطى، متداخل في ضمير الشخصيات، ولكن هذا الفن الكلاسيكي الجديد المفلَّف ببلاغة وأسلوب طبيعي لم يعد يؤدي - ولا بصورة زائفة - إلى قرار وتسامح الأطرف المتنازعة. القرار الذي اتخذ بروية، التضعية المصلحة، الموت الذي ثم، قبول العقاب بعد الحبريمة، كل ذلك لا مكان له في الحيدث الربيء والذي يدعبو للرثاء، لم يعبد للحدث معنى تصاعديًا، صوت المسدس لا يحدث أي فصال لشرح العالم أو على الأقل إعطاء معنى مشارك للخاتمة.

شكل المسرحية الكلاسيكية (منذ القرن الثامن عشر) أو شكل الدراما الطبيعية (منذ عام ١٩٥٠) تلاشى بوضوح. "مُطلق الدراما" (زوندى Syondi)، قدرته على تقديم الواقع بلا وسيط، أعيد النظر فيه، وذلك منذ أن اشتبه المشاهد في نقص وقرر أن يقدم بنفسه ما يراه دون نظرة خارجية شريكة. ليس

فقط القرار التراجيدى أو الكوميدى لم يعد مؤكدًا، ولكن الخطاب المركزى المؤلف، مقنّع فى المسرحية الكلاسيكية (الصديق الحميم) ثم مُجسّد فى شكل مهمّش فى الدراما الطبيعية، يتجه إلى الظهور دوريًا: فى الغالب فى وضع القاضى الحكم لـ Vic وفى بعض الأفكار "العاملة" للشخصيات فى نهاية المسرحية. يصبح Vic تقريبًا روايًا ملعميًا، ينفصل عن الآخرين، معلقًا هامشيًا ومتواجدًا دائمًا لتصرفات الشباب. خروجه من المجموعة هو خروج شخصية تترك المالم الخيالى لكى تتحول إلى راوى.

مشوار مخرَّب، حيث إنه لا يكتفى بخداع وسطه، تاركًا إياه في ألماب خطيرة بلا أمل، ولكن ينسف الشكل المفلف والمحاكى للدراما الطبيمية، التي هي وريثة للتراجيديا الكلاسيكية المطلقة.

من نهاية قرن إلى آخر، يكتفى المسرح الطبيعى بواقع عنف ونبذ، رافضًا بالأمس كما باليوم، من هويتما Hauptmann إلى دورنجر Durringer، الأدوات من أجل فهم المالم وفضحه وإظهاره على طريقة بريغت Brecht . وبالمدول عن تجرية شكلية، وكتابة مقسمة أو مفككة، وعن طريقة أخرى للحكى (ليست زمنية، وليست سببية)، يريد دورنجر Durringer بالتأكيد أن يُضهم من القارىء - المشاهد المتوسط وغير المتخصص (وهو ينجع في ذلك تمامًا)، يريد أن يتحدث عن عالمه، ولكنه يحرم نفسه وفي الوقت نفسه من نظرة جديدة على هذا المالم، وفي رغبته في تجنب تشويه الواقع، يعود إلى تشكيل، شكل هو في الواقع ظهور للدراما الكلاسيكية الخالصة والطبيعية، مع استخدام وصفات قديمة وطبية للدراما الكلاسياسة، أهمية الأسرة أو الجموعة المرققة، دور الخيانة، ولكن هذه الوصفات لا تتقذ الدراما من الفرق الجموعة المرققة، دور الخيانة، ولكن هذه الوصفات لا تتقذ الدراما من الفرق

ليست سوى ما يسميه زوندى Sgondi فى نظريته للدراما، محاولات محافظة. (١) وهى لا تؤدى أيضًا إلى أسلوب نصى وفن مسرحى مجددين.

٣ - هذا هو السبب الذي يجعل المسرحية مقروء على المستوى الأول، مستوى أسلوب (A)، الحبكة والتيمات (1). لا توجد مناطق أو لحظات يجد القارىء نفسه فيها مترددًا بين تفسيرات كثيرة، لا توجد مناطق غير محددة (2، ٤)، ولكن يوجد نص ملىء بالأحداث الكلامية، التأكيدات. تبدو المسرحية واثقة من نفسها في تقريرها للكبّت. حتى النهاية التي تبدو ظاهريًا "مفتوحة" ليس كذلك، هي لا تحلّ شيئًا، إذ تنتهى الأحداث بانتجار أو ملهاة حزينة.

وبنفس الطريقة، يصل التحليل الاجتماعى والنفسى (فى ٤) من هذا الموقف الجاف إلى التأكد من انفلاق تام للمخارج، حيث يكون الاختيار بين الانتحار أو اليأس، الهرب أو الفنف المتكرر.

٤ - وهل النص دائمًا مشارك ومغلق؟ ومن أجل أن يفهم ماذا يخبئه برغم كل شيء، ما يقوله دون أن يقول، ما يحاول جاهدًا أحيانًا أن يظهره بموضوعية، فإنه يكون من الأفضل سؤال الكلام الضمني، وإدا كان في الإمكان، استخلاص بعض هذه الأفكار. تعبير Partir مستخدم بكثرة ويوظف كإحدى هذه الأفكار والتي تشير تحت بساطتها إلى مجموعة معانى مغتبئة. يستخدم هذا التعبير في الثلاثة معانى التالية: (١) البُعد جغرافيًا، (٢) التمتع أو إمتاع امرأة، (٢) الانتحار:

(۱) Vic: "التنزه، التحرك قليلاً، السير، ربما البعد قليلاً". (صفحة ٧٤. وصفحة ٧٩، وصفحة ١٠٤).

⁽۱) بيتر زوندى Théorie du drame moderne peter sgondi ، صفحة ۷۱ - ۸۸ - ۸۱ نظرية الدراما الحديثة 1933 L'âge d'homme أنظرية الدراما الحديثة

- Rou: "زوجها (Jean) سيبعد" (صفحة ٦٧).
- (٢) Poupon: "امرأة تكون بين ذراعي وسأرحل بها (صفحة ٢٢، ٩٣).
- (٣) Poupon: "ما الذي يمكن ضعله للرحيل عندما يكون الإنسان وحده (صفحة ١١٨).

مع هذه الكلمة "Partir"، تستجمع الفكرة تيمات الرحيل (من هذا الوسط الكريه)، المتعة (مكثفة، ولكن وقتية) والموت، كما لو كان الانتزاع من هذا الوسط معسوسًا (۱) كمذنب، محدودًا (قليلاً)، (۲) قصيرًا، (۳) فإنه يؤدى بالضرورة إلى الموت. كل من يترك هذا المكان سيكون محكومًا عليه لفترة قصيرة بمتعة زائلة حتميًا. هذا هو ربما الخطاب اللاشعوري لهذه الكلمة، الرسالة السياسية المتشائمة التي يتداولها ضمنيًا.

٥ - باختصار، الجو ليس مرحًا مساء هذا السبت: ومن هنا تحدث الدراما ... دورنجر Durringer يصل مع الدراما الطبيعية "الكلاسيكبة"، دراما نهاية القرن ylsen يصل مع الدراما الطبيعية الأسرية، التي كانت عند إبسن ylsen بستردبرج Strindberg أو تشيكوف Thékov، تسكن هي وسط متجانس ومحدود. هو يتبع تقنية جرهارد هويتمان Thékov، "شكن هي وسط متجانس ومعدود.) هو يتبع تقنية جرهارد هويتمان Gerhoard Hoauptmann (هي Omes Solitores) مع تركيز دراسته للمجموعة بدءًا من نظرة شخصية مميزة، Vic مختلف عن المجموعة، جاء ليراقب المجموعة ومستمد للرحيل، ومسببًا في نفس الوقت دماره. هذه الشخصية، سنهًا أكبر من الآخرين، أكثر حكمة وانتباها، هو تذكّر بالراوي الملحمي أو قرين المؤلف، المكلّف بقيادة استقبالنا عن طريق تعليقات أكثر عمومية (صفحة ١٤)، متمارضة مع الالتزام بموضوعية مُطلقة للطبيعية. ولكن دورنجر Durringer يمتاز عن طبيعية زولا Zola وجوركي Durringer.

أو هوبتمان Hoauptmann، باختيار هذا النموذج من البشرية: إنهم ليسوا من قاع المجتمع، أو البروليتاريا التحتية، أو الجزء المريض من الجسد الاجتماعي، ولكنه يظهر لنا الضاحية بعللها، هامشيتها الراضية، ورتابتها، هو يمسك الكلمة في حالتها الوليدة، وليس على طريقة المسرح في السبعينيات (من فينافر Vinaver إلى كروتز Kroetz و ويزل Wenzel)، ولكن الكلمة الأليمة، المدائية، الكلمة التي تريد أن تقتل وتلفظ بسمها على البرجوازيين، النساء والرفاق. هذه الكلمة تجد صعوبة في الخروج، لأنها موجودة بدون أن تكون، مثل "الاسم على طرف اللسان" (أ). تجد صعوبة في الخروج، "في الرحيل"، مثل النشوى التي لا تأتي. لا توجد نشوى متوقعة في هذا الدراما مساء يوم سبت لدى أي من الشركاء، سواء كان البحث عن شريك غائب، سواء كانت لا توجد قوة قذف كلهم لديهم كلمة "mour أو الرغبة في "القتل على طرف اللسان"، ولكن اللغة لا لديهم كلمة "mour أو الرغبة في "القتل على طرف اللسان"، ولكن اللغة لا تتحقق بداخلهم، لا ينجحون في قولها، عدم القدرة على إيجاد الكلمة واستحالة الوصول إلى النشوى مترابطان، كما يشير باسكال كينيار Poscal Quignord هي الدوسول إلى النشوى مترابطان، كما يشير باسكال كينيار Le nom sur le Lout de la langue

"الرغبة مثل الشكوى تقولان: "أرغب في أن أكون راضيًا فإن انتشى، أرغب في الموت".

اللفة هي المشهد الأول الذي يحترق. إنها المعركة التي تبحث عن الموت الحسيّ في ذروة اللذة التي تطفيء تمامًا بالموت المضوى، ولهذا إيجاد الكلمة التي نبحث منها يقدم خطوطًا قريبة للغاية، حتى على وجه النساء، من اللمس الماسوى للقذف الذكري (صفحة ٧٧).

⁽۱) باسکال کینیسار Poscal او امسکال کینیسار (۱) باسکال کینیسار Quignard . ۲۰۰۰ ، Gollimard ، باریس،

هذه النشوى المؤجّلة، هذه الكلمة المحبوسة، هذه الرغبة على طرف اللسان، هنا ليس إلا الخاتمة المستحيلة للسرد، استحالة الرحيل (تعنى ترك اللمبة، وأن تستمتع، وأن تموت). في هذا الفن المسرحي الطبيعي الجديد، لا توجد كلمة، أو فمل ، أو موت صفير أو كبير، أو تضحية، أو توافق، أو خروج من النفق، قادر على استكمال الصراع، وإعطائه معنى، لإدخال الكلمة التي طالما جرى البحث عنها والتي تبقى على طرف اللسان مع مذاق به مرارة. حلية الرقص هذه، هي المجتمع الخاص بالمرض المعم، الذي تسلل إليه المهمشون، لم يعد يسمح بالتغلفل بداخله، هم يسخرون من النهاية المأساوية أو المضحكة، هم لا يدعونا نمرف وفي عدم التأكد من النهاية. هذا التشكك في رغبة المرفة، هذه الاستحالة للخطاب أو النشوى، تكون ضمن المنظر العام، تسيطر عليها "فراغات" حلبة الرقص، هي تخطط للثورات بكل شجاعاتها، وإحباطاتها، فراغاتها المؤثرة، وكل عادات مساء السبت، وفشلها.

أية بلاغة للخطاب الاجتماعى واللاشعورى يمكن استخراجها من هذا الفشل، الفشل؟ الآباء والإخوة يهجرون، الأخوات تتركن أنفسهن لأغراء أشخاص من طبقات اجتماعية متدنية، الأصدقاء يخونون لأقل شيء، كلهم يندفمون إلى المتعة المستحيلة والجريمة غير المكتملة. لا محاكاة لخطاب توضيحي، سياسي أو شخصي، تأتي لتحرير الكلمة، حتى بدون الحديث عن الجماعة.

إذن من الطبيعية الجديدة، من – مع بعد الدراما، من – مع بعد الكلاسيكية تظهر أنا غنائية، خطاب مركزى للمؤلف ينظم الواقع الاجتماعي كما يشعر به: بدون إيهام ولكن بغضب، وقفًا لرؤية يائسة، ووفق ذوقنا للملاقات الإنسانية. نحن بعيدون عن طبيعية زولا Zola التي كانت تطالب "بمزاج قوى يكون عقله معتقدًا الثورة ضد المعلمات المقبولة وزرع إنسان حقيقي أخيرًا مكان الأكاذيب

البلهاء التى تنتشر اليوم" (الطبيعية فى المسرح Le naturalis me au théâtre لا يتبقى لدى دورنجر Durringer من هذا البرنامج الكريم للطبيعية الكلاسيكية لا يتبقى لدى دورنجر Durringer من هذا البرنامج الكريم للطبيعية الكلاسيكية سوى المزاج القوى، هذه الأولوية المتروكة لمزاج المؤلف (العمل الأدبى لن يكون أبدًا سوى ركن من الطبيعية مرتبًا من خلال مزاج ما"، هكذا كان يقول زولا (Zola). في حالة دورنجر Durringer، هذا المزاج حساس، غنائي شخصى، وحتى شعرى وحُلمى ربما يكون مع ذلك، المزاج المطلوب لتصوير خيال اجتماعي لا يجد ما يقوله إلا من خلال مجاز "الرغبة في القتل على طرف اللسان".

تمرينات تحضيرية

 الحيوانات: تمثيل كل شخصية وفق نمط لحيوان، الحيوانات التي جاء ذكرها في التعليق والحيوانات التي تتخيلها.

 ٢- تشخيصية: البحث لكل شخصية عن تفصيلات خصائصية: ملبس، طريقة كلام، حركة (بريخت Brecht)، إلخ.

٣ - أشكال الخطاب: اختيار من شكل مناسب لكل شخصية وإعطاء تمثيل منهجى لها من خلال الأداء.

 الارتجال: تعريف موقف مناسب لفترة من المسرحية واختيار كلمات خاصة لارتجال موقف مماثل.

٥ - أوضاع الجمد: ارتجال طريقة التجرك لشخصيتك والانتهاء من أوضاع جسدية تبدو لك لها خاصية. ثم قم بتأليف كل الظروف التي أدت إلى اختيار هذا الوضع الجسدى، ارتجلها وعُد مرة أخرى إلى وضع الجسد المختار، البحث عن عدة روايات لنفس الوضع الجسدى. ٦- الذاكرة العاطفية تذكّر تجرية شخصية (مخزونة فى ذاكرتك الماطفية) شبه أحد مواقف المسرحية. ابحث عن طريقة تحرك، وتردد، وحديث مستوحاة بن هذه التجرية، ثم اقتراب رويدًا رويدًا من الموقف المسرحى وكلمات الحوار.

٧ - الأحداث الجسدية: في أحد مواقف شخصيتك، تخيّل ما كان يمكن لك
 نمله إذا كنت مكانه وقم بتأليف أحداث بسيطة.

الفصل الثامن

ياسمينا ريزا Yasmina Reza ياسمينا فن"، أو فن الهروب

على عكس ما يقال دائمًا إن الفن المسرحي الماصر ليس محكومًا عليه بالخصوصية أو بالملل بل تعرف بعض المسرحيات نجاحًا دائمًا مهما كان تنوع جمهور. الأثر الحاسم والكبير للفن المسرحي، استقباله المباشر والمرحّب من قبِل الجمهور ليسوا متمارضين مع البحث الشكلي والعمق اللذين لا نربطهما عادة بمسرح اللهو وبصفة أخص بمسرح البولفار Boulevard.

عرفت مسرحية ياسمينا ريزا Yasmina Reza 'هٰن' Ari نجاحًا كبيرًا غير مسبوق على المستوى العام والتجارى خلال الأعوام الأخيرة الماضية في العالم أجمع. (1) هذا النجاح، الذي يمكن إرجاعه بالتأكيد إلى القدرة الفائقة في اختيار الموضوع والهجاء السهل للفن المعاصر، لا يجب أن يقنع هذا النجاح الصفات المسرحية والنصية لعمل أدبى يستحق كل انتباهنا، وهو بحق يستحق أن يكون ضمن المسرحيات التي تخص دراستنا المعروفة بصعوبتها وحدائتها.

ما يلفت الانتباء قبل أى شيء في هذه المسرحية هو تركيبتها الدقيقة، فن
تكوينها، و "فن الهروب" الذي تتميز به. سندرس مباديء تكوين هذه المسرحية
والفن المسرحي الخناص بها، متجنبين أن نلصق على الممل المسرحي فصدائل
التحليل الموسيقي،

⁽۱) ياســـمــينا ريزا yasmina Reza؛ 'فن' Art، باريس، Art، باريس، Art، 1994، عام ۱۹۹۴، عام ۱۹۹۶،

1 - تكوين ثلاثي

نص المسرحية مقسم إلى ثمان عشرة وحدة، يفصل بينها ثلاث نجوم تشير إلى تفيير شخصياته، و المكان والزمان. هذه الوحدات مجمّعة في ثلاثة مقاطع، كل مقطع به ست وحدات، وسنسميها مشاهد لتسهيل الأمر.

مقطع ١

- ۱- (صفحة ۹): مارك Marc وحيدًا
- ۲- (صفحة ۹): في منزل سيرج Serge: مارك Marc وسبرج
 - ٣- (صفحة ١١): Serge كما لو كان وحيدًا.
 - ٤ -(صفحة ١١): منزل Serge :Serge و Marc
 - ٤- (صفحة ١٢): Serge وحيدًا
 - ٥- (صفحة ١٢): Marc وحيدًا

مقطع ٢

- ۷- (صفحة ۱۵): في منزل ايفان yvan، مارك وحيدًا، ثم Marc و yvan .
 - ۸- (صفحة ۱۸): في منزل Serge :Serge و yvan
 - ٩- (صفحة ٢٢): في منزل yvan :Marc و Marc
 - ۱۰ (صفحة ۲۵): yvan وحيدًا

۱۱- (صفحة ۲۱): Serge وحيدًا

۱۲- (صفحة ۲۱): yarc وحيدًا

مقطع ٢

۱۳- (صفحة ۲۷): في منزل Serge :Serge و Marc

۱٤- (صفحة ۲۲): Serge وحيدًا

۱۵- (صفحة ۳۲) Morc وحيدًا

yvan ،Serge ،Marc :(۲۲ منفحة) -۱٦

۱۷- (صفحة ٦١): في منزل yvan ،Serge وحيدًا

۱۸- (صفحة ۱۲): Serge وحيدًا، Marc وحيدًا

المقاطع الثلاثة

هذه المقاطع الثلاثة تتوافق مع ثلاثة أوقات هامة للحبكة، هي توضح التطوّر في الحدث. أو مقطع يركز على المواجهة الواضحة للشخصيتين، Serge و في الحدث. أو مقطع يركز على المواجهة الواضحة للشخصيتين، Marc و ألم ممتدة إلى ١٣). المقطع الثاني يؤكد هذا النزاع، برغم الوساطة غير الموفقة لـ yvan بينما يقرر Marc (مشهد الا تغيير موقفه، المقطع الثالث يُظهر بشدة مواقف واستحالة الاتفاق. وينتهى بالخلاف بين الأصدقاء في المشهد ١٦، "مشهد يجب إعادته" يواجه الفنائين الثلاثة ويحتل وحده نصف المسرحية برغم التوقفات بواسطة الأقواس المونولوجية، يعيد شكل كل سرد كلاسيكي: مقدمة، عقدة وتعقيد، خاتمة.

التكوين ثلاثى بسبب ثلاثية الأصدقاء الذين لا يفترقون، وفى تكوين الحبكة فى ثلاثة أوقات متباينة: ١) مواجهة، ٢) فشل الوساطة، ٣) تصدى. كل مقطع يتضمن مونولوجات للممثلين الثلاثة.

ويمكن أن نسجل أيضًا الثوابت الشكلية الآتية: اثنا عشر مشهدًا من الثمانية عشر التى تضمنتها المسرحية مونولوجات، وهى تقدم على فترات منتظمة، مواقف كل واحد، خصوصًا فى نهاية المقطع، المشاهد ٥، ٦ تكمّل المشاهد من ١ إلى ٢ وهى نفسها تكتمل بالمشاهد ١٠ ، ١١، ١٢ ثم ١٧ و ١٨ .

آخر تداخل، وهو له Marc، يعيد خطاب الافتتاح باستخدام نفس الكلمات ولكن بمعنى مـضـاد. بخـلاف الدخـول العـابر مـرتين فى منزل yvan و yvan و (مشهد ۷ و ۹)، تدور الأحداث دائمًا فى منزل Serge، صاحب اللوحة.

الدراسة البسيطة للضوابط تؤكد أهمية الثالوث، استحالة كسر انغلاق الدراسة البسيطة للسوابط تؤكد أهمية الثالث، صعوبة الاستخلاص بالنسبة لـ yvan برغم مظاهره في الإقتاع أو السيد الصادق.

الحكاية والحبكة

الحكاية قريبة جدًا من الحبكة، لأن الحدوتة تُحكى بطريقة متصلة، بسيطة وغير معقدة. اشترى Serge لوحة بيضاء بسعر مرتفع جدًا، مما يثير الدهشة وعدم الفهم لدى صديقه Marc وعدم الفهم لدى صديقه Warc ويؤدى إلى حدوث مشادة عنيفة، برغم جهود الوفاق التي يبذلها yvan من أجل استتاب السلام والصداقة، Serge يدعو Marc للرسم بقلم فوسفورى على اللوحة الثمنية. ولكن يتأكد أن Serge كان يعلم أن الحبر الفوسفورى يمكن غسله، مما يضعف وساطته.

يبدو طريق الحكاية واضعًا: أنه من المستحيل الحكم على القيمة الجمالية والشرائية للفن المعاصر. الفن يلزم دائمًا رؤيتنا للمالم ولحياتنا، هو يُظهر ويضغم التوترات والمشاحنات بين الأفراد. أما بالنسبة للنقطة النهائية، فهى مكشوفة: يتم إزالة كل شيء، يعاد. كل شيء، ويبدأ كل شيء من جديد. الفن لا يملك قيمة موضوعية. يمكن رؤية ما نريد أن نراه فيه، تأكيد شيء وعكسه. ترتكز الصداقة أيضًا على أكاذيب صغيرة. إدراك مر أو تهكم خبيثة لكل واحد حقيقتة الجمالية والإنسانية.

نسبية كهذه، شكوكية كهذه، إذا ما طبقت على تحليل نصوص معاصرة، يمكن أن تقودنا إلى الشك في أى احتمال للفهم وإلى تقييم جمالى ونقدى. المخرج الوحيد للتحليل النصى، للخروج من هذا النقد العفوى للذوق، يبدو لنا أنه يصف الأشكال والملاقات، إنه يشير إلى كيفية تكوين العمل الأدبى (وليس كيف تم تكوينها) حتى لو وصلنا إلى القول بما تمثله لنا، عندما نواجه لوحة مجردة وتقريبًا فارغة. هذا لأن كل خطاب يكشفنا بينهما ويلقى بساتر على العمل الذي يجب تحليله.

بناء مزدوج

البناء الدرامى لمسرحية "فن" art الطريقة التى تقدم بها كلمات الشخصيات الثلاث، يخضع لمبدأ مزدوج: المبدأ الدرامى لحوارات الوجوه المتنازعة، المبدأ السردى (أو الملحمى) للمونولوجات الخاصة بهذه الوجوه، المرور من شكل إلى آخر يتم بطريقة غير منتظرة، مثل توقف اللعب الذي يقرره اللاعبون، في اللحظة التي يقررون أنه من المناسب الشرح للجمهور ("لنا" ، صفحة ١٦، ١٢) كما لو كان ذلك لهم وضع المسالة، هذه المونولوجات هي بالأحرى عناوين للخرين: الجمهور، ولكن أيضًا لأنفسهم، كما لو كانوا يريدون أن يقنعوا أنفسهم

مثل المثلين الذي بقومون بأداء نمرتهم. إنها ليست محادثات على إنفراد أو اعترافات إرادية تصدر من المتحدثين بسبب ضعف نفسي مؤقت، هذه الأقواس ليست بالفعل مسيمة، "ميررة" بالمني الذي يقدمه ستانسلافسكي Stanislavski، والوضع الدرامي للحوارات، إنها اشتباكات لتدفق الحدث، وقت غير محسوب من زمن الحدث الدرامي، أهي أفكار أصبحت مسموعة أو مونولوجات داخلية مأخوذة من مسرحيات Yoyce ليس ذلك بالتحديد، لأننا نلعظ بشدة السيطرة القصوى لبنائها واندلاعها. تقدم الشخصية فيها وبوضوح الأحوال كما هي، حكمه على الآخرين، نواياه، ألاعيبه. إنها متعة معرفة أفكار الفير فجأة ومنطوقة بصوت عال. أحيانًا بيدو أن الشخصية تتحدث من وجهة نظر المالف، كما لو كانت إشارة مسرحية توضّح أفكاره ونواياه كما لو كان يتسلل إلى الخطاب للإشارة المسرحية، طبيعتهم فعالاً جديدة للغاية: لا محادثة على انفراد، لا اعترافًا إراديًا أو لا إرادي، لا توجيهًا سياسيًا للحمهور، فهي بالأحرى إخراج صغير للأنا حيث تقدم الشخصية نفسها للجمهور ولنفسها، تبالغ في تعبيراتها، تؤكد على مواقفها، تقترح مواقف مُقبلة، كما لو كان رصد تحركات ردود فعله. مجموعة أصداء، تشابهات وإعادات تربط التداخلات: هكذا، بين بداية ونهاية المسرحية حيث يعطى وصف نفس اللوحة تحليلات متناقضة، أو خلال المرضين الأولين ("منديقي Serge" "صنديقي Marc"، صنفحة ١٠، ١٠) التي تلقي بالشك على هذه الصداقة.

إن هذه الأقواس تقدم دائمًا لحظة ممتعة للمشاهد، الذي يواجه الأفكار السرية للمتحاكاة، و مضادة للشكل السرية للمتحاكاة، و مضادة للشكل الكلاسيكي للحوارات الدرامية، المؤشر (التنازل؟) لبحث شكلي. في نفس العمل الأدبى، يبدو أن المؤلف يكون أكثر قدرة للتوفيق بين فنون مسرحية عديدة وكتابات مختلفة: الفن المسرحي التخلّقي للمحادثة والفن المسرحي الخاص

بالريادة الساخرة، قريب أحيانًا من المحاكاة الساخرة. هذا الربط بين الكلاسيكية والريادة يثير الدهشة، ولكنها ليست نادرة في الكتابة الماصرة: منذكر كولتاس Koltes، كورمان Cormann أو شميت Schmitt.

الاتفاقات

البناء المزدوج يضطرنا إلى قبول اتفاقات عديدة، مثال اتفاقية تكوين الحبكة. عن طريق سلسلة من المشاهد القصيرة، نمر بدون انتقال من مكان إلى آخر، من محادثة إلى اخرى، من مشاهدة إلى ملحوظة. هذه الديناميكية تقودها بالتأكيد المؤلفة المسرحية التي تقرر التقطيع، الضغط الدرامي، لتوجه الحبكة. المقابلات والمونولوجات مرتبة بلا أي ترابط أو مصداقية، وفق احتياجات المنطق وحدها الخاصة بالمناقشات والنزاعات: الضغط يزيد بلا توقف، لا تحله المناقشة، هو ينفجر في المشهد الكبير (١٦) في مواجهة كلامية وجسدية، لا يهدأ الصراع إلا بالتضحية (الكاذبة) للوحة التي يدعى صاحبها هدمها على محراب الصداقة التي تي من إنقاذها.

عن طريق اتفاق آخر، تصبح كلمة الحوارات أو الأقواس متقنة، يعنى مبسطة ومسرعة : هي تتجه مباشرة إلى المهم، هي تستخدم كل أنواع تقصير الطرق، الكلمات الضمنية، أحكام ضمنية، ومن هنا تكون اللغة موظفة جدًا ، فعّالة جدًا، معتادة على أن يتم الإعجاب بها أو القتل، ولا يمكن فهمها إلا إذا عرفت شفرتها.

مكان الحدث يمنى أيضًا، عن طريق الاتفاق، آنه ليس واقمًا اجتماعيًا ثقافيًا، مكانًا داخليًا بورجوازيًا على سبيل المثل، ولكنه مكان خيالى، مساحة عرض. إنه مكان مساح لتشكيل الملاقات النزاعية بين ثلاثة أفراد، مكان مغلق لا يمكن الخروج منه وحيث يكون المثلون خارجه من أجل تجرية نووية ورد فعل متواصل،

حيث تكون لحظات التـوقف والأقـواس لا تقـدر إلا على إيجـاد لحظة سـرية للمفاوضات.

أما عن الشخصيات، ويرغم تأثير الواقع الذى يرتبط بها، فهى محكومة بسلسلة اتفاقيات، تسهل مقارنة دائمة لخصائصها.

٢ - الشخصيات : مثلث الابهام

Serge و Marc و yvan و يمثلون بالفعل ثلاث حالات، ثلاثة مواقف في مواجهة الفن والحياة، أكثر من ثلاث سمات شخصية. إنهم يواجهون في كل شيء نظام فروق، مميز، غامض، يخلف في مواجهتها ثراءًا كبيرًا وتعقيدًا عظيمًا. كل شخصية تتميز بسمتين متناقضتين هما أيضًا وجهين لعملة واحدة:

Serge هاوى رسم، مستمد لأن يفقد كل ما يملك من أجل لوحة، ولكنه أيضًا عالم مزيّف، فظا، ثقته كبيرة في نفسه، مدّعي "يترك نفسه تخدع بالفن الماصر" (صفحة ٢٦).

- Marc مهندس، رجل علمى مهووس بالحقيقة، ببحث بأمانة عن معنى وقيمة الفن والصداقة، ولكنه "بائس ولا يتمتع بخفة ظل". (صفحة ٢٤)، وهو عدوانى ، مُتمجرف.

 - yvan برغم سماحته ومرحه وإرادته الطيبة، هو أيضًا غير مبال، في الفن الصداقة.

وتشبه تصرفاتهم المبتذلة النمطية أو التناقضية تصرف شخصيات الكوميديا دل آرت Commedia dell Arte الماصرة، لكوميديا إيطالية في زماننا، كما كان يعلم بها كوبو Copeau. Serge يصبح المامل السخيف، Marc يصبح 'القبطان' المتز بنضمه، المدوانى المتقلب المزاج، yvan يصبح المُهرَّج الشعبى، النبى، خادم السيد بن لا رأى له، مستعد دائمًا لأن يتبع أحدًا، ولكن يقوم بتجميع النقاط.

هذا الشلائي بمثل ثلاثة مواقف كثيرة الحدوث لدى الجمهور قبال الفن، خصوصًا قبال الفن الماصر.

Serge يعترم إلى أقصى درجة بعض المذاهب الخاصة بالرسم الماصر.
 هو يقبل بصورة عمياء الانحرافات تفاخرًا ولكن أيضًا لحبه للفخامة، لأن لوحة Ontrios تكون مكانة ممتازة.

- Marc يرفض الحداثة باكملها، أعمال اليوم تبدوله غشًا وخداعًا، هذا "الصبى الكلاسيكي" (صفحة ٢١) لا يستطيع متابعة الأسس الجمائية الحديثة. ذوقت "متوسط" (بالمنى الذي يمطيه بورديو Bourdieu)، والدليل على ذلك المنظر الطبيعي الواقعي لكاركاسون Carcassonne الذي يستخدمه كمرجع.

— yvan يمان عن ذوق شعبى، بسيط ومتساهل ("لم أحب ذلك ولكن لم، اكرهه") (صفحة ٤٤)، كما لو كان يريد أن يحيد أصل الإيجابية أو السلبية لصديقيه. ارتباطه بالرسم، عاطفى أكثر منه جمالى، يمر أولاً بذكرى والده الذى قام برسم "القشرة التى يضعها فوق المدخنة" (صفحة ٤٤).

هذا الشلاثى الجهنمى، يصور ثلاثة أوجه لشخص واحد، لأنه لا يوجد فى العالم من يكون له وحده الحق فى مواجهة الآخرين. هذه المواقف هى فعلاً كاريكاتورية للفاية لكى تتناسب مع مواقف خاصة بأشخاص من الحياة الواقعية. كل واحد يمر بمراحل حماسية، وشكوكية ولا مبالاة.

يمكن أيضًا تجميع هذه المواقف الثلاثة مع طبقات علم النفس كما يراها فرويد Marc. Freud يمكن أن يكون الأنا الفوقية، الأب الصارم للحياة الاجتماعية، فاعدة الفن، كل ما يخشى من المتمة السهلة. Serge يمكن أن يكون الأنا، مؤكدًا على رغبته، موافقًا بين كلامه وأفعاله، مواجهًا العالم. yvan يمكن أن يواجه التشككات و الأذواق الدنيئة والغريزية لذلك.

لكل شخصية يقابلها تحديدًا "شكل نصى" (1) طريقة للوقوف في مواجهة الآخرين في الحوار كما في الفعل. Marc يستخدم كثيرًا الهجوم لنقد اختيار Serge ،Serge يرد بنفس القوة، الاثنان يثيران yvan الذي يأخذ موقع الحكم (صفحة ٥٥)، يتفادى الضريات إلا ما يصيبه منها في محاولته فصل الصديقين. ويسخرية لا ينقصها التهكم، كل واحد يتخذ موقفًا، وبالتالي الوجه المماكس، المضاد لطبيعته الحقيقية: Marc يوافق على كل شيء، وفي نفس اللوحة البيضاء، يلاحظ شخصية بيضاء تمر بالثلج قبل أن تختفي.

Serge يكذب حتى يوحى بأن الصداقة تهمه أكثر من الفن وقيمته الشرائية. yvan الذى كان من قبل "صوت المقل" (صفحة ٥٧)، لا يكف عن البكاء ويلقى بخطاب صوفى، تجارب الفن والصداقة تقودهم الثلاثة إلى العدول عن مواقفهم الأولية وتغير حياتهم تمامًا. هذا التغيير الجذرى يوضح تماماً شطط الفن المصر وتقييمه، ومع ذلك فإن الأسئلة مطروحة بوضوح.

⁽۱) میشیل فینافر Ecritures dramatiques: Michel Vinaver. باریس، (۱) میشیل فینافر Sud - Paris 1993. PP 90 / 904.

٣ – أزمة الفن

ثلاث إجابات لسألة الفن

الأصدقاء الشلاثة يعطون أنماطًا للإجابة في مسالة أزمة الفن. تقترح المسرحية، بطريقة خفيفة ومثيرة ومسلية وبارعة، بعثًا حقيقيًا في الجماليات الماصرة، والدليل على ذلك قرب المواقف مع تفكير Marc Jimeneg في "ما هي الجماليات؟ qu'est - ce que l'esthétique:

ما هى الحلول التى يمكن اقتراحها للانعطاط الخاص بالمايير الجمالية؟ ثلاثة حلول تتقدم بالتأكيد للفكر: إما أن نطور المايير القديمة، وإما أن نبدل أهمية الحكم والتقييم الفورية و العفوية بالمتعة الجمالية، وإما أن نبحث عن معايير جديدة (1) هذه الحلول الثلاثة توافق جزئيًا ردود الأصدقاء الثلاثة:

- الرد ۱ (تطوير المابير الجمالية القديمة): Marc لا يرفض الرسم في حد
 ذاته، ولكنه "كـلاسيكي" (صفحة ۲۱) لا يستطيع أبدًا أن يحكم وفق القواعد
 الجديدة.
- الرد ۲ (فورية وعفوية المتعة الجمالية) Serge وإلى حد ما yvan يضحيان من أجل المتعة، على أثر حب من أول نظرة أو قبول غير متحمس.
- الرد ٣ (البحث عن معايير بديدة): Marc و Serge لا يقدران عليه، لأن
 حكمهما إما مؤكدًا، وإما فارغًا.

⁽۱) مسارك جسيسمناز Qu' est ce L'esthétique?: Marc Jimenez، باريس، Gallimord، عطوة ٤٢٤ .

إذا كانت هذه الإجابات الثلاث ليست مطابقة تمامًا للشخصيات الثلاث، فعلى المكس هؤلاء يمثلون ثلاثة ردود فعل أساسية في مواجهة الفن الماصر: المتمة، الكبت، التسامحية.

- Serge، لكى يمثل الثمن الباهظ الذى دفعه فى شراء اللوحة، يتحجج بالإحساس، الإيحاء وبالمتعة (صفحة ١٧) ومع ذلك. وكما يقرر Marc Jimeneg، "من المعطيات فى العمل الفنى بكل نقائه يعجبنى عملاً فنيًا، فيلكن! ولكن المتعة التى أشمر بها، أنا الذى أكونها وفق مزاجى، من صحوة إحساسى بالفن ومن تربيتى. المتعة، ليست تبمًا للعالم الجمالى، هى فقط معيار للجودة الفنية (١٠) يجد صعوبة فى "إثبات" صحة اختياره فى تعبيرات جمالية.

هو يتصرف كما لو كان هاويًا مستنيرًا وعارفًا، ولكنه غير قادر على أن يقول ما "يجده" فريدًا في Antrios . في الواقع متعته، هي خصوصًا، أن يمقد صفقة طيبة، وأن يميد البيع بسمر طيب، وأن ينتمي إلى عالم تجار الفن.

- Marc ، الذى "لا يمتقد فى القيم التى تحكم فن اليوم" (صفحة ٥٥) هو مبحط ولا يعلم كيف يتصرف مثله مثل الجمهور المادى، "يترك نفسه للجو السائد، جو الاختفاء الكامل للمعابير الجمالية، زمن السعادة الكبيرة، حيث يكون كل شيء ممكناً فى الفن، بما فيه أى شيء (") هذا عدم الاستقرار سيكون أحيانًا إيجابيًا فى ما بعد الحداثة أو الهدم، حيث كل شيء يمكن أن يُقبل (كل شيء ممكن")، وأحيانًا سيكون مرفوضًا، سلبيًا، من قبل جمهور الطبقة الوسطى التي من أجلها "يقدم أى شيء"، كما يمكن أن يُقول Marc.

⁽۱) مارك جيمناز Marc Jemeneg، تم ذكره، صفحة ٢٥٥ – ٢٦١

⁽۲) مارك جيمنار Jemeneg ، تم ذكره، صفحة ٤٢٢

- nvan أما nvan، فهو أقل ثقافة من الهواة الآخرين، هو يمثل "نظامًا متسامحًا يقبل كل الأشكال وكل طرازات الفن الماضى "حديث ومعاصر" ، هو لا يناقش التدرجات الثقافية وتغييرات السوق، ولكنه يتخلى عن معاييره الخاصة التى تبدو له عبثية للفاية، ويترك نفسه لحكم المتخصصين (مثل Serge، هكذا يراه) ولقوانين السوق، وعندما يعلم أن الفنان "مُرقَّم" (صفحة ١٥) لا يسأل نفسه عن معايير التقييم الجمالى، سمعة الفنان تبدو له سببًا كافيًا لكى يدفع صديقه Serge مبلغًا كبيرًا، ولا يوجد خسارة للآخرين" (صفحة ١٧).

المناقشة حول الرسم، خصوصًا عن قيمته الفنية والسمرية، تطرح سؤال إمكانية تحليله، والحكم الجمالى عليه: ثلاثة أنماط للتقييم تقدمها مسرحية Reza وهى تمزج بينها دائمًا.

ثلاثة أنماط للتقييم.

١- كيف يتم تحليل الفن؟

لن نندهش لمدم وجود أى أسلوب عقلانى للتحليل الرسمى فى المسرحية. هذه ليست مهمتها. إذن لن نعرف أبدًا رأى ياسمينا ريزا Yasmina Reza فى هذه اللوحة، وهى خيالية، وبالتالى لن نعرف كيف تحلله.

الشخصيات أيضًا لا تقدم أى تحليل مقنّن. وما هي القواعد، القوانين والممارف (صفحة ١١) التي يجب أن تتوافر من أجل "الفهم"، فهم Antrios هل توجد فكرة مختبئة زراء ذلك؟ (صفحة ٢٤)، وراء هذا "العمل الفني" (صفحة ٣٦)؟ الفن، وبصفة خاصة، الفن المعاصر (الفنون التشكيلية في العشر سنوات الأخيرة)، يعتبر غير قابل للشرح وللتاويل.

⁽۱) مارك جيمنار Marc Jimeneg، تم ذكره، صفحة ٤٢٠

٢- كيف يتم التعبير عن الرسم؟

مُدّعو الفن الثلاثة غير قادرين على التعبير بكلمات مفهومة وصحيحة عما يشمرون به أمام هذا الأحادى اللون الأبيض، ولا يمكن أن نلومهم على ذلك بجدية، هذا لأنه، على ما يبدو، هذه أحد خصائص كل فن يصعب فهمه بالكلمات: "هل يمكن الترجمة بالكلمات، عما يمس إحساسنًا، ما يخص المواطف، ويثير إعجابنا أو استياءنا، يحرك مشاعرنا أو لا يترك فينا أى أثرة هذا ما يسأل عنه Marc الخطّاب على اللوحة لا يقول لنا شيئًا: هو إما مدعيًا أحمقًا (Serge)، وإما لا يوصف ومعيارى (yorc)، وإما فارغًا وتافهًا (yvan) يستخدم Serge مفردات حديثة، وهي لغة مشفّرة لكي يكون من الصفوة، صرخة للرتباط بالحداثة الزائدة عن الحّد الخاصة بالهدم" و "من أين تتحدث؟" لا يهتم Marc بهثل هذا الدهاء: اللوحة "غاية في القبح".

يحاكى yvan اللغة العامية السطحية التى يسمعها عند صديقه طبيب الأمراض الجلدية: العمل هو "استكمال مسيرة"، "داخل مشوار"، "هناك فكرة وراء ذلك" (صفحة ٢٤)، المسرحية عبارة عن مختارات مقولية للخطاب عن الفن المعاصر، كل صديق له لغته الخاصة التى تسيطر على طريقته في التفكير والوجود.

٣- كيف يمكن الحكم على الفن؟

إذا ما صُرف النظر عن تحليل ووصف الفن، هل يمكن تقييمه؟ وتحديد

⁽۱) مارك جيمناز Marc Jemeneg، تم ذكره، صفحة ۱۱

قيمته الجمالية وسعره؟ إذا ما تم تحديد السعر فقط طبقًا للسوق، فإن القيمة الجمالية ليست موضوعية. الطريقة التي يتم بها تقديم اللوحة، التأكيد على "حدم رؤيتها" تشير إلى شيء من الشكوكية أو على الأقل إلى سخرية واضحة تجاه هذا العمل الذي يمثل وضعًا أدنى! وعلى كل حال، لا يملن المؤلف عن وجهة نظره، ولا عن سعره. المشاهد مدوعو أيضًا إلى الحكم، هو موضوع في موقف الأصدقاء الثلاثة، وكل واحد يجب أن يأخذ وضعه كهاوي وكمشتر.

فى مثل هذه الظروف التى يهرب فيها الفن من التحليل، إلى الكلمات والقيم، لن نندهش من أن المناقشة تحيد نحو الحياة، وأنها تتحول إلى معركة شخصية وتحدد نهاية الصداقة.

كيف يتم تخطى الفن؟

هل هي طريقة لتخطى الفن من أجل إقامة رياط مع الحياة؟ ودائمًا المناقشة الجمالية تؤدى إلى معركة شخصية، تفصح عنها وتزيد التوترات ومواقف عدم الفهم بين هؤلاء الأصدقاء المريحين. طريقة للقول إن الذوق والفن ليسا مفترقين عن المشاعر، والقيم والاعتقادات اليومية التي تحكم الحياة الماطفية للبشر. عن المشاعر، والقيم والاعتقادات اليومية التي تحكم الحياة الماطفية للبشر. نحن لا نحتمل أن يطالب الآخر بقيم وأذواق مختلفة عن قيمنا وأذواقنا، لو كان ذلك بين أصدقاء، وأفراد من المائلة وأطفال، وأزواج. نحن لا نريد للآخر أن يتميز، يتغير، يبتعد عنا، وأن يجد هويته، لأنه سينتهي إذن (هكذا نعتقد) بأن يلميز، يتغير، يبتعد عنا، وأن يجد هويته، لأنه سينتهي إذن (هكذا نعتقد) بأن يلمظنا ولن نحتمل أن نودع جانبًا. هكذا يلوم Marc صداقته برغم علاقته مع الهساد الذي لوحة Onteios، وهي شاهقة البياض، تصبح بالنسبة لـ Marc الجسد الذي يخونه Serge معه. ألم ينعزل Serge عن العالم، وتم طلاقه، وافترقه عن أولاده، ويعيش وحيدًا مع انتصاره الجديد؟ اختيار هذه اللوحة البيضاء المفتوحة لكل الخيالات هي بالنسبة لـ Marc دليل الخيالات هي بالنسبة لـ Marc دليل الخيانة لهذه الصداقة القديمة.

ولكن هل هو موضوع صداقة؟ صداقة ذكورية خاصة إلى حد ما؟ بالطبع الصداقة ملزمة بطبيعتها، ولكنها هنا كاملة وخالصة جدًا حتى أنها تصبح متحكّمة: "يجب ألا يترك أبدًا الأصدقاء بدون رقابة. يجب أن تتم مراقبة الأصدقاء". (صفحة 30). ومع ذلك، وهذا هو الجانب الإيجابي لهذا التحكم الفاضب، Marc هو الصديق الوفي المهموم بصدق بنزوة زميله. صداقته ترفض المجاملة، وتجاهل yvan. بالنسبة له، في الصداقة، كل حقيقة يجب أن تقال، حتى لو أنها كانت تهدد الصداقة ذاتها. "إنها حقيقة سيئة إذا ولدت الكراهية، سمّ الصداقة، ولكن المجاملة أسوأ عندما يتسبب التهاون تجاه الأخطاء إلى دفع صديق تجاه الهوية"."

السؤال هو أن نعرف بالطبع إذا كان Serge يجرى شعلاً إلى الهوّية مع تلك العادات الخاصة بالشراء.... يمتقد yvan في كل الحالات أن ذلك لن يحدث وأننا يمكننا الثقة في عقله السليم.

هو نفسه يمثل نموذجًا أكثر كلاسيكية وأكثر تسامحًا للصداقة. هو وحده يُظهر نفسه فعلاً مرتبطًا بالآخرين، حتى أنه يقبل دور المهرج والضحية. أما عن Serge إذا كان لا يمكن أن نلومه على خداع أصدقائه بشرائه لوحة تمجبه، فلابد من أن نسلّم بأن مناورته لإثبات شخصيته (بقبول "هدم" العمل) تعتبر غير لائقة وخبيثة. في الواقع هذا يحكم على علاقتهما بطول أو قصر المدة. إذا لم تخرج الصداقة أقوى من هذه المحنة، فإن الحب لا يزدهر أيضًا. هذه الصداقة الذكورية، الضعيفة والمشكوك فيها، تعتمد على شيء من بين الأشخاص الثلاثة.

'n.,

⁽۱) آنی بیسردا Annie Birdat: L'amitie. Flammarion - 2001 الصداقية. فلاماريون ۲۰۰۱ .

النساء غاثبات من هذا العالم وصورتهن سلبية إلى حد ما: كل واحد ينقد امرأة الآخر، لا أحد يدافع عن الصديقة أو الزوجة، السابقة أو اللاحقة. في الواقع، ولنسترجع المقولة الشهيرة لفيدرا Phédre (٢٠١، بيت ٢٦٩)، فإن الشريأتي من ولنسترجع المقولة الشهيرة لفيدرا Phédre (٢٠١، بيت ٢٦٩)، فإن الشريأتي من البعد من ذلك (صفحة ٢٢). يظهر حادث اللوحة إلى لحظة الأزمة المميقة عند الرجال الثلاثة، أزمة منتصف الممر حيث يتساءل كل واحد عن المواقف الفاشلة في الماضي. يتبين له yvan إنه كان مفشوشًا حتى سن الأربعين وأن زواجه سيكون أفاشلاً جدًا (صفحة ٢٨). كان Serge يمتقد أنه سيميش الحب الحقيقي مع لوحته الجديدة، ولكن الزوجة، والأطفال والأصدقاء يخرجونه من ودوقه. مارك الرجل العلمي يرى تأكيداته تخور ويصبح المالم على غير مقاسه وذوقه. لكل واحد طبعه، أزمته، نبرته البائسة، واللوحة التي يسحقها. Serge يضقد اتزانه، Marc ينها وربط أذواقه، الطباع والصداقة: "فروق الطباع تولد فروق الذوق، وهي بدورها، تباعد روابط الصادقة". (1)

٤ - كتابة متأنقة

هذا الموضوع الخاص بالصداقة، هذا المثلث الخاص بالفموض تُسندهما أزمة مسرحية قوية جدًا، وهي مستقلة بصورة كافية ومتماسكة لكي تكون سندًا ثابتًا لنصية توظيفية، منسوجة في أسلوب، وهيئة فقالة دراميًا، كل خاصية أسلوبية للنص الدرامي تكون متزايدة في فاعليتها، حيث إنها تؤثر على مجمل المنطوق المشهدي وتنتشر في كل البناء الدرامي، ينبغي إذن أن نربط دائمًا التحليل الدرامي (من ١ إلى ٤) بالتحليل النصي (في A و B) (١)، وأن نلاحظ أن الأثر

⁽۱) شيشرون Cicéron - L'amitie Arléa. 1991 P. 65

⁽٢) الرجوع إلى الشكل المقدم في الفصل الأول

الحاسم الخاص بوضع الكلمة على الجودة الأسلوبية لهذه الكلمة. ما هو الوضع هنا؟

فى "فن" ara، استقرار "ثلاثى القوائم" المسرحى ومتانة مثلث الأصدقاء، برغم رد الفعل المستمر الذى يهدد بأن يفتك به، يسمحان للحوارات والتبادلات الكلامية بين الثلاثة شركاء أن تتحصر فى الأساس، وأن تستخدم كثيرًا المعانى الضمنية، وأن تتحصر الكلمة إلى الحد الأدنى لها من أجل تقييم الفن والحياة. النصية ليست موسيقى حجرة صغيرة، تعزف ألحان موزار Mozart أو غيره، ولكنها تبادل حى جدًا فى إناء مغلق، محادثة إيقاعها منضبط حيث يكون كل صوت فيها معتمدًا على الآخرين، سلسلة اتفاقات حتى المشهد الصامت للتضعية، مع طباقيته النهائية و قراره الخاطىء.

إن تكوين الأصوات، على مستوى العمل كله كما في النصية الصغيرة للغاية، يشبه تكوين الغزوة في الموسيقي Fugie. كل صوت له فيه مكانة، ويسيطر في لحظة على الآخرين قبل أن يختفى بدوره. الصوت السائد قادر على زيادة أو إنقاص حدّته، وأن يرجع إلى الوراء، وأن يعاكس بنظام حجج الآخرين. لا تتوقف الكتابة عن التقدم في اتجاء النقطة التي يحاول كل واحد بدوره أن يسجلها، بدون أن يتخطى نهائيًا الآخرين أبدًا. الكتابة تتجه إلى التطوق، أن تلعب بالحدف، القطع، للمونتاج. الأصدقاء يعرفون بمضهم بعضًا جهدًا حتى أنهم يعبرون بالإيحاء، ويمرون بلا عنان من الاتفاق إلى عدم الاتفاق. كلمتهم تكون مدوية، لأن كل واحد يريد أن يكون على حق ضد الآخرين، ومن هنا يأتي التعبير السريع، المركز، اللامع، المليء بالفكر. هذه النصية لا تؤكد على الوجه الشعرى للدلالات، ولكن على فاعليتها المملية. لا يوجد تردد شاعرى، ولا عمق ميتافيزيقي، ولكن أناقة بارعة، كلاسيكية، لا موجد تردد شاعرى، ولا عمق ميتافيزيقي، ولكن أناقة بارعة، كلاسيكية، لامعة، ذات ردود تفرقع مثل الردود

السريعة في مسرح البولفار Boulevad. هذه الكتابة "المتأنقة" يمكن أن تثير البعض، وأن تكون علاقة لمسرح البولفار Lovlevaed لا معة ولكن خاوية. وهي أيضًا وخصوصًا فناع يستخدمه المؤلف لكي يواجهنا خفية بالمسائل الخاصة بالجمال والفن، ولكن بدون إعطاء درس.

البناء في النزوة يُلاحظ بصفة خاصة في القطع الأول بعد مقدمة (١)، Serge و Serge بيتاقشان، بعد لحظة توقف، من أجل إظهار رد فعل Serge ثم تمتد في موضوع متكرر يوسّع ويعيد المواقف المحسومة (٤). نفس الموضوع يعاد بالصوت الشاني (رد ورد فعل). المونولوجان (٥ و ٦) اللذان يتبعان ذلك يعيدان تمامًا مونولوجات Serge ويعلنان عن الموضوع المتكرر التالي، فيه الطلب من yyan أن يقوم بتحكيم الخلاف.

وبمواجهة الحوارات والأفكار الواردة فى المونولوجات، تؤكد المسرحية على النتاقص وتخلق تأثيرًا متعدد الأصوات، مع مراعاة تضاد الحجج، أحيانًا تعبيرًا تعبيرًا، مما يزيد من تأثير المحاكاة الخاصة بالهروب، هذا البناء مستميرًا (جزئيًّا، وفقط وفق تماثل، إلى حد ما، سقيم) للهروب، بناء يشبه بناء باخ Bach أو فريسكو بالدى Frescobaldi، يعطى للنصية كما للفن المسرحي مظهر العمل المجرّد، يمند التجريد إذن إلى الحبكة، وإلى المشهد، وإلى التبادل الكلامي، وإلى تضميل الردّ والكلمة.

التجريد ليس الملامة الأسلوبية الوحيدة لهذه الكتابة، ليس سوى وجهًا للعملة. الوجه الآخر، هو اللغة "مفرعة"، تأثيرات الماصرة للجمل، طرق الحديث والعراك الشائمة في التسمينيات. تأثير على طريقة كلير برتشار Brétecher الذي يعطى الخطاب مذاقه الباريسي: مزيج من الخسة والحنان.

عمل اللغة، على عكس المظاهر، كبير للغاية، اللغة تكون نقية، ومخفضة إلى الأساس، إلى بعض كلمات هامة يتناقلها اللاعبون مثل كرات في داخل المكان المغلق في بلياردو الكلام، لم يعد يبقى، في الشرح الكبير "بين رجال" (في ١٦) إلا بعض الردود الاعتراضية، المشفرة والهدّامة، "الحوار" ينتهى بمشهد صامت، حدث به تضيحة وبصورة رسمية يتم تحقيقها بحركات قليلة: القذف بالقلم، الكتابة، رسم ابتسامة، ضبط القبعة، الصمت، الأزمنة والتأثيرات المشهدية تغمر بالتدريج التبادلات الكلامية، لن يكون بعد ذلك حديث بين الأصدقاء، ثلاثة مونولجات لا تهدى، أبدًا الموقف – يبدأ تواجد صعب ومغالط، "علاقات معقدة (صفحة ١٢).

إذا كان معجم النص متوافقاً إلى حد ما، يعتبر عن الطبقة الوسطى، فإن علاقة الشخصيات باللفة وموقفها تجاه المنطوق يختلف من حالة إلى أخرى. Serge يؤكد على سهولة فارغة إلى حد ما في التمامل مع الكلمات. gvon يكون أحيانًا ذكى اللسان ومتحمّسًا (صفحة ٣٣ – ٣٤، ٥٨، ٦١)، وأحيانًا صامت ومرهق. الثلاثة حساسون جدًا للمنطوق، لهم قابلية "للاتصال"، ألا يتحدثوا إلا عن صعوبة الكلام، ألا يرجعوا إلا لكلمة الآخر:

Serge: أريد أن أعرف ماذا تعنى بكلمة نفاية هذه "Celte merde" (صفعة (١٥).

Marc: إلى من تتحدث؟ (صفحة ١١)

yvan: لا تثور. لماذا تثور؟ (صفحة ٥١)

Marc: تقول لي "اقرأ سيناك" Sénéque، وهذا قد يثيرني. (صفحة ٢٨)

Marc: إنه من المضحك أن تقول الفنان. (صفحة ٣٠)

Marc: لماذا أنت متحمَّز هكذا؟ (صفحة ٣١)

Serge: تقول ذلك بلهجة هازئة. (صفحة ٣٦)

Marc: الشرياتي من هذا اليوم الذي نطقت فيه، بلا دعابة، وأنت تتحدث عن قطعة فنية، كلمة هدم (صفحة ٣٢).

Serge: عندما يمسك الأمر شخصيًا، مذاق الكلمات يصبح أكثر مرارة (صفحة ٤٨).

yvon: أحدنا استخدم تعبير "مرحلة اختبار" (صفحة 60) كل هذه الحالات تكشف الحساسية المفرطة في طريقة كلام الآخر أكثر من الطريقة التي يمكن لكلماتنا أن تذهله الممركة تأتي أيضًا من الصعوبة الحقيقية في الحديث عن عمل فني، خصوصًا إذا كانت مخيبة، وأكثر من ذلك من شبه الاستحالة النقل بالكلمات صلتنا بالآخر، ابتعادنا أو قرينا، في الحالتين، الفن أو الحياة، الشكل الفني أوالكلمات تبدو أنها تبعدنا عما كلًا نظن أن نكون فهمًا فوريًا ومُرّضيًا ورابحًا.

۵ - المطابقة الأيديولوجية

والآن ماذا عن "فن" لا يوجد أى شكل غير عادى يمنع فهما القوريًا بالنسبة للقارىء؟ لمرة واحدة يتملك القارىء شعورًا بأنه فهم حجة المسرحية ، وتبدو الخاتمة له سوداء إلى حد ما وفق ما يراه عن تنازلات ضرورية في الحياة الاجتماعية.

إن جهاز الاستقبال متوافق تمامًا مع جمهور المسرح منتظر الارشادات حتى المؤشرات موجهة له مباشرة (صفحة ٢١، ٢٢). أما عن الحكاية، فهى لها مطابقة سيكولوجية وأيديولوجية. كنّا نوّد أن تكون لدينا نفس جرأة وطاقة Serge، ولكن ردّ فعلنا مماثل لردّ فعل Marc : معنا لا يتم هذا التصرف! وأخيرًا، نحن نختبى، وليس أمامنا غير ذلك، في الوضع الوسطى مثل yvan، الذي يمسننا بضعفه الإنساني، ونصبح هكذا أنصار "فن متوسط"، بين شطات فن شرعى يفوقنا وتسهيلات فن شعبى تخطيناه. (1)

تلك هي الطريقة التي نستقبل بها المسرحية. هي تبدو لنا مفايرة لفن المسرح الخاص بكولتاس Rarraute والإجارس Lagarce وساروت Sarraute، ولا تشبه أيضًا مسرح البولفار Boulevard. مسرحية "متوسطة" إذن، حيث إننا مستعدون لقبول بعض التجارب أمثال هذه الأهواس التي تحطم الإيحاء محاكاة الحوار، على الا تفسد القصة وتعكر متعة القارىء "المتوسط" والساذج. باستخدام فصائل بورديو تفسد القصة وتعكر متعة القارىء "المتوسط" الاستخدام فصائل بورديو الشعبية" لكتابة فاتالي ساروت Reza كالنسخة "المتوسطة" أو حتى "الشعبية" لكتابة فاتالي ساروت Nathalie Sarraute مثلها، تهتم ريزا Nathalie المامية الخاوية للخطابات عن الفن، ولكن على عكس ناتالي ساروت Nathalie العامية الخاوية للخطابات عن الفن، ولكن على عكس ناتالي ساروت Sarraute بالموضوعات، والأيديولوجيات لهذه الخلافات عن الفن، وتستخدم شكلاً دراميًا معروفًا، لا يرهب المستخدم. بل هي تذهب إلى أبعد من ذلك فتعطى لنفسها معروفًا، لا يرهب المستخدم. بل هي تذهب إلى أبعد من ذلك فتعطى لنفسها محراكة وسخرية، وفي نفس الوقت بارعة جداً. هذا من تقاليد البولفار محاكاة وسخرية، وفي نفس الوقت بارعة جداً. هذا من تقاليد البولفار

[.] ۱۱ - ۱۱ منهجه pierre Bourdieu باریس، دار نشر Ninuit بیبر بوردیو pierre Bourdieu: باریس، دار نشر الله الله بیبر بوردیو La distinction - Paris. Minuit. 1949

Boulevard نفسه والأوبريت Opérette أن تتم محاكاة ذاتية والخروج منها أكثر قوة.

وهذا الخليط من البولفار Boulevard والريادة، من اللهو والقلق الميتافيزيقى، من الثقافة وعكسها، هذا الخليط يربك النقد ويؤكد على استقبال المسرحية مهما كانت البلاد، خصوصًا فى فرنسا حيث نعن معتادون على تفرقة الأنواع، السبجلات والأساليب، حيث لا يعب الفن الشرعى أن يسير مع الفن الهابط، متوسطًا كان أوشعبيًا. لقد أُخذ على ياسمينا ريزا Yasmina Reza نقدها اللاذع عن التصوير المعاصر⁽¹⁾. لم نتوقف على المسألة الأيديولوجية للشكل المستخدم: بولفار Boulevard الريادي، أو ريادة خاصة بالبولفار Boulevard، ما بعد الحداثة، ثم توفيقها لذوق الحاضر: شكوكية، لا سياسة، نقد المثقفين، فهى ننجز فى تقاليد البولفار Boulevard الذكى وهجاء المثقفين أمثال جان آنوى frengoise Dorin أو إربك إيمانوويل شميك

⁽۱) تقول فابيان باسكو Fabienme Pascaud في ۱۹، Telerama نصفحة بها المنحك حول لوحة معاصرة هي في الحقيقة جميلة ومستوحاة موضوح من الرسام مارتان باريه Martin Barré عن بحثه شبه الميتافيزيقي للون الأبيض؟ حتى لو كانت نهاية المسرحية تبدو في صالح العمل، سنكون قد انتقدنا بسخرية طوال العرض اختلافها الواضح"، سنكون قد قدمنا كاريكاتيرا لسوق الفن، ومجمعي اللوحات، إلخ، خليط مشّوس ذو آثار خطيرة: الإشارة إلى فن "هابط" ليست بالبميدة". هذه الجملة مأخوذة من القلاسان الرائع Die Kunst der yorgoret zimmermonng Ondrea Grute

في دار نشر Daedelus Verlog , Munster، ٢٠٠١

إذا كانت المسرحية قد لاقت هذا النجاح الكبير في العالم كله (أو على الأقل في أوروبا وفي الولايات المتحدة، وفي أمريكا اللاتينية)، هذا لأنها عرفت كيف تمس المشاهد في نقطة حساسة: صعوبة الحكم على الفن المعاصر. حتى لو أن المتضرج المتوسط (٩٥٧ من جمهور ريزا Reza، بالتأكيد) قد وجد أن لوحة المتضرح المتوسط (٩٥٧ من جمهور ريزا العكم المنائد، خشية أن يؤخذ على أنه فظ رَجَعي، مأخوذ "تمثيلية الثقافة" (أ). إذا ما نقلنا، من جهة أخري، الجدل الجمالي على مستوى العلاقات الشخصية (حب، صداقة، وضع اجتماعي)، فإن هن علم مستوى العلاقات الشخصية (حب، صداقة، وضع اجتماعي)، فإن هل سافقد أصدقائي، زوجي أو زوجتي من أجل خطأ في النوق؟ المطابقة تحدث هكذا للمرة الثانية، وعلى مستوى أعمق بكثير، إنها كل هوية الإنسان المطروحة، والجملة المزخرفة للمحلل النفسي للمسرحية (فينكلزون الحكاية: 'إذا كنت أنا لأني أنا، وإذا كنت أنت لأنك أنت، أنا أنا وأنت أنت. وعلى المكس، إذا كنت أنا لأنك أنت، وإذا كنت أنا لأني أنا، إذن أنا لست أنا وأنت الست أنا أنت... صفحة \$٤٤.

إن مسرحية ياسمينا ريزا Yasmina Reza ، التى لا نعلم، بسبب الهلالين المزوجين، إذا كانت "فتًا" أو خنزيرًا، تشبه إذن، إلى حد كبير، هذا الأبيض أحادى اللوحة لـ Antrios التى تواجه الشخصيات والمشاهدين.

إنها مساحة عرض مثالية لرغباتنا وأحلامنا: لوحة سحرية، نستطيع أن نستقبل عليها أفكارنا الأكثر تلوينا أو الأكثر سوادًا.

ال ميث بيل شنايدر La Comédie De la la cultüre, Michel Schneider ميث باريس ۱۹۵۲. . تمثيلية الثقافية Paris - le Seuil 1993

تجريد الشخصيات (الذي لا يستبعد ثراءها الهجائي) من الحكاية الدائرية، من اللغة (التي تحتفظ مع ذلك بأشكال اللغة العامية السائدة) يمكن شرحها تمامًا وسيقوم المثلون والإخراج في معاصرتها وفق المحتوى الثقافي والجغرافي.

الممثلون – وهذه هي الحال بالنسبة لـ P. Arditis بستطيع الإخراج مدعوون لملأ هذا الشكل الخاوى بحركاتهم وقفشاتهم. لا يستطيع الإخراج أبدًا أن يقترح خطابًا مشهديًا يغاير الموضوعات الضمنية للمسرحية، يكفيه أن يقرر تلوين الأنماط البشرية باستخدام على أكثر تقدير أجسادهم وفقًا لاستخدامات الكوميديا الخفيفة. سوف نعجب بالطريقة التي كتبت بها ريزا Reza للممثلين والمسرح، أو سنندم على أن النص لا يعتمل، إخراجًا نقديًا إلا إذا اختفى، لأنه مشبع بالماني ومتأكد من فعله. على كل حال، العمل هو أحد أهم نجاحات الفن المسرحي والمشهدي لأن مؤلفته قد استندت علي قواعد قوية وسيطة، ووضعت جمهور الضاحكين بجانبها وقد كان تحت تصرفها ممثلون يموضون أنيميا التجريد بحيوية الأداء الخاص بكبار المثلين.

تمرينات تحضيرية

١- المثلث، المربع، الدائرة: يجرب المسئلون، ثلاثة أشكال، مع اقتراح على التوالى عدم استقلالية المثلث، إغلاق المربع وإعادة الدائرة. أظهر كيف أن كل تغيير في المواقع ينطبع على الآخرين. تخيل التنقلات والحركات المستوحاة من هذه الأشكال.

٢- الحركة النمطية:

وفقًا للازمات الكلام، ومواقف المنطوق الخاصة بكل شخصية، ابحث لكل شخصية عن حركة نمطية، تحدد وضعها الاجتماعي، حركة نفسية. اقتراح، مستوحى من الكوميديا دل آرت Commedia dell' arte ، مزاج ماجن خاص بكل شخصية.

٣- لعبة البورتريه الصينى:

قم بأداء مشهد مع تخيل أن الشخصيات حيوانات، لوحات، زهور، أشياء ألوان، أنماط سيارات، إلخ. حاور هؤلاء الشركاء من وجهة نظر البورتريه.

٤- الرسّام ولوحته:

يستخدم ممثل أجسام وصور شركاءه من أجل رسم لوحة، هو يفيّر كثيرًا الوضع والإضاءة وشكل الأجسام بداخل اللوحة والتي يقرّر أن يصنع لها إطارًا.

الفصل الناسع

جان لوك لاجارس

jean - Luc Lagarce

كنت في منزلي منتظرًا سقوط الطر"

J'étais dans ma maison et J'attendais que La Pluie Vienne

أو الرقصة البطيئة لنساء حول سرير شاب نائم

جان لوك لاجارس jean - Luc Lagarce مؤلف اختفى مبكرًا. تمامًا مثل بارنار -مارى كولتاس Bernoard - Marie Koltes. وهو أحد أبرز المؤلفين المسرحيين الذين لاقوا تقديرًا، حظيت مسرحياته بنسبة عرض كبيرة حتى اليوم. وقد ابتدع - مثل كولتاس Koltés - طريقة مختلفة للكتابة للمسرح. إذا كانت معرفة السيرة الذاتية للمؤلف، في رأينا، ليست ضرورة لفهم أعماله، فإن في هذه حالة بالتحديد، من المهم أن نعرف أنه توفي متأثرًا بمرض الإيدز Sida (نقص المناعة)، عن عمر يناهز السابعة والثلاثين. شخصية الشاب في مسرحية كنت في منزلي ((۱)، وشخصية لويس Louis في "البلد البعيد" Pays المناعة الموين نفس المصير، حتى ولو لم نتم تسمية المرض أبدًا.

⁽۱) جان لوك لاجارس jean - Luc Lagarce: كنت في منزلي انتظر سقوط الطر"، باريس، Tapusrit رقم ۸۱، المسرح المفتوح، عام ۱۹۹۵ ، المسرحية (عام ۱۹۹۷) والأعمال الكاملة (عام ۱۹۹۹) الخياصية بلاجيارس Logarce نشيروا أيضيًا في دار نشيرت Solitaires Intemgiestifs Besancon

أليس هذا سبب آخر لاحترام إرادة الكاتب في عدم الاستفاضة في الشرح ولكي نهتم بتحليل مسرحياته في حد ذاتها؟

إن شرح كل نص آخر، أومسرحية أو عرض أو ملحق مصاحب للنص المطاوب يؤدى في الحقيقة إلى نقل حدود العمل الأدبى. وهكذا فإن الموجز الذي يقدمه لاجارس Lagarce في نهاية المسرحية يتضمن معلومات قيمة، ولو كان يؤكد بعض الحدّس لدى القارىء، فهو لا يضيف إلى فهم الفن المسرحي والنصية، وهو لا يعطى أى مفتاح فهم للقراءة، هو فقط يعطينا إطار الفهم. بالتأكيد "المؤلف" له موقع "متمالى" إلى حد ما من كل ذلك، ولكنه في الواقع أيضًا - مثل قريئاته الخمس النسائية "يكرّر مرازًا" نفس الأفكار، وأكثر من غيره يكون مأخوذًا في عمله الأدبى، غير قادر على الخروج منه لإيجاد وضع قوى يضمن مصداقية كلمته كمبدع، ولذلك لن نأخذ هذا الموجز (وهو لا يشبه أبدًا ملخص فيلم!) ككلمة إنجيل وسنضيفه إلى الملف العام، مع استمرار تجنّب الإجابات الجاهزة.

ولكن المهمة ليست بيسيرة، لأنه للوهلة الأولى الموضوع العام وهو الانتظار يبدو العنصر الوحيد الذي يمكن رصده: كل امرأة يمكن أن تنطق الجملة الأولى للمرأة الأكبر سنًا: كنت في منزلى أنتظر سقوط المطر". وعلى القارىء أن يفهم الصورة بطريقة مصورة. أما عن معرفة إذا كان الشاب ينام أو يحتضر، فإن القارىء يكون في نفس الشك وعدم المعرفة مثله مثل النساء الخمس، ولو أنه يميل أكثر إلى الشك في أنه لن يستيقظ، وأن النساء الخمس سيبقيّن إلى النهاية في "انتظار أن يستيقظ ويرجع إلينا، أن يفتح عينيه ويحدثنا ويحكى قصة سفوه..." (صفحة ١٩).

لن يعرف القارىء أبدًا قصة سفر هذا الشاب، ولكن على الأكثر ستستوعب فكرة انتظار النساء وستصبح جملة العنوان هى اللازمة التى تلخص نقطة البداية وكل سير المسرحية. نفس موقف البداية موجود فى الوصول، كما لو كان لم يحدث ولن يحدث شئ:

"أو الثلاثة أيضًا، ينتظرن على باب البيت، وهن الثلاثة لا يعرفن شيئًا، دون في نعرقن "... (صفحة ١٠). ولا تفعل المسرحية سوى التنويع، والشرح واستكمال هذا الموقف، بدون خروج أى عمل للانتظار كما يحدث فى "دراما سكونية" الميترلنك Macterlinck. عندئذ يصبح مفهوم الفن المسرحي، كنظرية للعمل الدرامي، يصبح إشكائيًا، هذا لأن المسرحية لا تقدم سلسلة أفعال، ولكن مواقف كلها نابعة من جملة العنوان السحرية. المتحدثات لا يقدمن سوى بالوصف، بطريقة ملحمية، بيانيَّة وتكرارية، لحالات ("كنت"، "كنت أنتظر" [لخ). لم يُعد تحليل الفن المسرحي الكلاسيكي المركَّز على الحكاية و الحبكة والفعل، والشخصيات، ممكنًا، إلا لإدخال المسرحية في فصائل تحاول أن نتعداها، إن الفعل، الفن في الواقع المسرحي يذوب في النصية: ويصعب التمييز الآن بين الفعل، والصراع، والحبكة، والحكاية، والمكان الزمان، كما لوكانت هذه الفصائل تفقد، في هذا النمط من الكتابة، كل قوام، أو على الأقل تعيد تكوينها وتعيد صياغتها في هذا النمط من الكتابة، كل قوام، أو على الأقل تعيد تكوينها وتعيد صياغتها بتعييرات أخرى.

سندرس إذن وتباعًا تحلَّل هذا الفن المسرحى (١)، الميكانزمات الوسيطة (٢)، وهى درامية ونصية فى آن واحد بالنسبة للمثلين، الأشكال النصية وأنماط الكلمة، كلها عناصر تقوم بالربط مع تقدم الكتابة (٣).

(1) - فن مسرحي محلّل

إن مضاهيم الفن المسرحى الكلاسيكى متغيرة إلى حد كبير، لدرجة عدم التعرف عليها أحيانًا.

القعل

هو لا يتقدم بطريقة دائمة ومتصلة، ولكن على موجات متتالية، مثل المدّ الصاعد في البخار. الأمر ليس أحداثًا مرئية أفعالاً جسدية أو مشهدية، ولكن تغييرات على نفس الموقف: موقف الانتظار. لا يمرف هذا الموقف أي تطوّر، هي تعيد نفس التيمات ونفس التعبيرات. بالإضافة إلى ذلك، فإن المتحدثات لديهن ويعطين – الانطباع بالقيام بدورهن وتنفيذ توليفة للمرة الألف، وإنهن يقمن بإعادة مستمرة، وتستعرض كل واحدة أمام الأخريات، ويبالغن في الأداء، حتى يصبن الموقف بهستريات. وهذه أيضًا طريقة لأداء سيناريو خاص بالبشرية عامة، حكمة حول علاقات الرجال والنساء.

الصراع

لا يوجد صراع مرثى على السرح بين الشخصيات، لا يظهر الشاب أبدًا بشخصه، حتى أنه من الممكن الشك في عودته، وفي رغبته في الحكى، وفي وجوده، لا يوجد أيضًا نزاع مفتوح بين النساء، ولكن منافسة لاجتذاب انتباء الشاب والتأكد من حبّه. نجد سلسلة من التأكيدات، من الإثباتات تأتى من خمسة أصوات، يكون غائبًا من الصعب تمييزها، نجد ذلك أكثر من وجود أفعال وحجج في نزاع الحوارات ليست حقيقية، كل واحدة تسترسل في فكرتها من ردً أو من مشهد إلى آخر، النزاع الدرامي يحلّ مكانه اللغز الذي تضعه المسرحية أمام القارىء: من هو الشخص المنتظر؟ ماذا يمثل؟ هل هو موجود؟ هل نعن المصودون؟

الدرامية

والأمر كذلك بالنسبة للحبكة بمعنى سلسلة منطقية أو زمنية متصلة من الموضوعات، عقدة تضيق ثم تنفرج، مشاهد تؤدى إلى قرار أو خاتمة، حتى مؤقتة. المقاطع الأثنا عشر، التى تفصلها نقاط وقوف بين قوسين، هى أقرب إلى أمواج، نبضات، دفعات، طلقات تؤديها في كل مرة شخصية جديدة. لا يوجد توقف واضح بين المقاطع، ولكن تكملة فقط، كما لوكان قد تم حذف، في هذه الأقواس، قطعة من النص أو تم حذف الوصلة بين الفقرات.

تعيد الموجات الأثنتا عشر المتنالية نفس الموقف الأساسى ولكن إحدى النساء الخمس، تاركة لإحداهن الحرية في عرض وجهة نظرها.

الموجة - ١- (صفحة ٢١): أكبر النساء تعلن - في مونولوج طويل - وصول الشقيق، بعد سنوات انتظار.

الموجة -٢- (صفحة ١٤): الأم والمرأة الأكبر سنًا تسردان إقامته وتستعدان لسماع قصته.

الموجه -٣- (صفحة ٢٠): الأخت الثانية والأكبر سنًا تنقلان دهشة الشقيق، خصوصًا عند رؤية الثوب الأحمر لزمن سابق.

الموجة -٤- (صفحة ٢٤): الأخت الصغرى والثانية تسردان انهيار الشقيق.

الموجة -٥- (صفحة ٢٦): تلام الأم لرغبتها في الاحتفاظ بالثوب لنفسها.

الموجة -٦- (صفحة ٢٨): الأخت الثانية تتباهى بأن كان لها "رجال"،

الموجة -٧- (صفحة ٣٣): الأخت الصغرى والكبرى والأم تحكين قصة رحيل الشاب، وقد طرده والده، وتتّهمنه بتركه لهن.

الموجة -٨- (صفحة ٤١): تواصل النساء الخمس توجيه اللوم له، وترفضن الصفح عنه.

الوجة -٩- (صفحة ٤٥): لم ينسين له أبدًا أنه لم يصطحبهن معه.

الموجة -١٠- (صفحة ٤٨): الأخت الكبرى تعيدهن إلى الحاضر وتتنبأ أنهن سيشمرن دائمًا بالذنب.

الموجة -١١- (صفحة ٥٣): الأخت الكبرى تعلن رفضها للحب والرغبة في مونولوج طويل جدًا.

الموجة -١٢- (صفحة ٥٨): في حركة أخيرة تقفيلية، تمان النساء بأنهن سيبقين في الانتظار. الأم لديها الأمل أن ابنها مازال على قيد الحياة.

إن تدرِّج هذه المسرحية ليس دراميًا، ولكنه موسيقى ومتموَّج، الموجات ليست قطع دومينو، ولكن الموجات تحدرك بلا توقف السائل دون تغيير كميت أومضمونه: تتم إعادة دائمة لنفس التمبيرات، تتغير فقط كثافة وتقدم موجة الفقر، ولا يمكن رؤية المد الصاعد الذي يحمل الشخصيات على نفس الموجة ويتركها في نفس الانتظار.

الحكاية

قد تبدو طريقة الحكى غريبة، ولكن المضمون بسيط، ويكون للقصة قليل من المنى إذا لم نطرح فى الحال مسألة اللاوعى، من أجل قراءة ما يرمز له وحجمه المختبىء.

يمكن فهم الحكاية الرمزية من الشكاوى المتكررة للنساء: غادر الشاب المنزل، مطرودًا من الأب لسبب مجهول، مرتبطًا في الغالب برفضه الانصياع للقيم الأسرية. ستنظر النساء "عودته حتى آخر الزمان" كما تقول الأغنية، وعندما يعود، شاعرًا أن نهايته قد قُربت، لا يحكى سفره ولا يخلصهن من انتظارهن الأبدى، ولكنه يعود ليموت بينهن كما لو كان يريد أن يثبت مرة أخرى شيئًا يصيبهن بالألم، لأن ذلك سيجعلهن نتالمن". (صفحة 11) وعند رحيل الرجل، تتوقف الحياة وتموت النساء من كثرة الانتظار.

إذا كان من المكن استخلاص القصة الخفيّة أو اللاشعورية، من هذه الأفعال الرمزية، سيمكننا البحث عن الأسباب العميقة لهذا الانتظار المُحبط، الشاب الفائن، المُهمش، المتمرد، الشاذ، غير المرغوب فيه، الذي يقول لا – رَحَل، وتوقفت الحياة. هل سيعود أخيرًا ليشرح موقفه، من أجل أن يُصفح عنه، من أجل اتهام الآخرين، والتهكم من فشلهم وانتظارهم؟ هكذا يترك الرجال النساء وحيدات، "سيموت الجنسان كل واحد بجهته". (فيني Vigny). ينزوى الرجال في حجراتهم أو في أجسادهم، يموتون من عدوى، والنساء ينقصن الحنان ولكن أين تدور القصة؟

مكان، زمان وكرونوتوب: الزمكانية

إن مكانهم محدود: "عتبة الباب" (صفحة ١٢)، "الدرجات الثلاث" (صفحة ٢٢). "المدخل" (صفحة ٢٣). "المدخل" (صفحة ٢٣)، في خارج الداخل أوفى داخل الخارج. المدخل خط وهمى يقوم بدور الفاصل، ولكن أيضًا يربط بين المكان والزمان، للمكان كما للزمان.

يشعر المتفرج بالزمان كما تشعر به الشخصية حدّسيًا، لأنه مضغوط بين الماضى والإعلان عن القدوم أو الموت. تبدو المسرحية تكبيرًا لهذه اللحظة، حيث تكون قوانين الكون خارج الخدمة مؤقتًا.

الأفعال في جمل النساء الخمس تتضمن تغييرات عديدة في الأزمنة، خصوصًا الماضي، الحاضر، المستقبل، الماضي البعيد، إلخ.

هذه الأزمنة الخمس تتواجد أحيانًا في جملة واحدة أو فقرة، وتترجم هكذا تفييرات المظهر، والسرعة الخاصة بعالم مرجمي بصورة واضعة. وهذا مقطع نمطي لذلك:

- كنت أنتظر "... (صفحة ١١): كل الأفعال في الماضي من أجل الإشارة إلى
 الفعل المتكرر، وهذا موجود في المسرحية كلها.
- "رأيته" (صفحة ١٣) الفعل الماضى، زمن السرد، يستخدم في حكى حدث مفاجىء وهام.
- 'وصلّله سيارة' (صفحة ١٣): يستخدم الحاضر لإقناع الستمع أن الموضوع خاص بفعل حقيقي، لا يمكن إنكاره، ولهذا هو قصير المدة، يأتي بطريقة، إلى حد ما، مقصودة. ('وصلّله سيارة بسير (...) انظر إليه..." (صفحة ١٣). يبدو للمثلقيات أن المشهد يدور فعلاً أمامهن، وأنه ليس حلمًا أو خيالاً.
- "وضعته في حجرته" (صفحة ١٤): سرد الفعل الحي و الحادث لتوه، يستخدم فيه الفعل الماضي، زمن السرد الذي يصبوا إلى الحقيقة.
- "ساقضى وقتى كله فى الانتظار" (صفحة ٢٠): زمن المستقبل يعلن عن أحداث آتية، تعلن الأم، بداية، أن انتظارها سيدوم إلى ما لا نهاية.

ماضى متكررٌ، مستقبل مُلِّغي، حاضر هزيل يضفط عليه الماضي والمستقبل:

هذا هو المقطع الزمنى النمطى، عتبة إدراك حسّى ضيق للغاية: فترة زمنية قصيرة، مسافة صفيرة للغاية بين استعادة الماضى والإعلان عن الموت.

يأخذ الكرونوتوب شكل المدخل، لوكان زمنيًا أو مكانيًا، في هذا المالم الخاص بالانتظار. لقد خطا الشاب لتوه المتبة في الاتجاه الآخر، من الخارج إلى الداخل، من المالم الخارجي إلى الأصل. هذا الاتجاه الممنوع، هذه المودة إلى الماضي لا يمكن أن تأتي إلا بالحداد. هذا الحداد على المتبة هو المكان المخصص لنساء قدرهن الانتظار اللانهائي، في مكان من الماضي البعيد ومستقبل غير مضمون.

إن كرونوتوب العتبة (مدخل البيت) يشرح لنا كيف أن في هذا الفن المسرحي – وكما سنرى – في هذه الكتابة، المكان يتحول إلى زمان وبالعكس. هذا المكان – وكما سنرى – في هذه الكتابة، المكان يتحول إلى زمان وبالعكس. هذا المكان لا الزمان الذي يتحصد في المدخل، إلى نقطة صغيرة للفاية. من هنا وللآن لا يتواجد إلا ليكون منطوقًا بصوت إنساني، تأكيدًا على التواجد في فعل نطّق الكلمات. ولكن قبل دراسة هذه المكيانزمات متناهية الصغر للنصية، من المهم أن نستكمل دراسة هذا "الفن المسرحي والنصية: المثلون، الأشكال النصية و أنماط الكلمة.

٢ - من الممثلين إلى الأشكال النصية

الشخصيات

نظرًا للمراجعة الشاملة للفصائل الدرامية، فلا عجب أن تكون الشخصيات خاضعة أيضًا إلى تحوّل عميق. إنهم ليسوا أفرادًا ذوى قيم معددة جيدًا ولاهم

تقليد لأشخاص حقيقيين (من سن الثامنة عشرة إلى الرابعة والعشرين، على سبيل المثال). هم يكوّنون شكلاً جماعيًا، المرأة التى تنتظر، مرسومة و موزّعة على شكل خمسة تغييرات (الأم، الجدة والشقيقات) خمس نساء ذات أعمار مختلفة، لكنهن كلهن مرتبطات بالشاب برياط عائلي قوى، خمس "أنا" لنساء يعبرن عن ذاتهن بنفس وضع الخطاب: Jétais مضاد لـ il vient (صفحة ١٣).

التشابهات أكبر من الفروق، النساء الخمس يكون كتلة في مواجهة المركز الخاوى، الشاب العائد (من كل شيء)، موضوع في قلب المنزل نائمًا أو مُحتضرًا. هن يخنقنه من كثرة الدوران حوله، ومراعاته، والقلق عليه، وإعادة الحكايات الخاصة بهن، وبلومهن له، وبحراسته.

هذا الكورس المكون من الندّابات يبدو منقولا من الشلات شقيقات Tchékov لتشيكوف Fehékhov. الشقيقة الكبرى، حريصة دائمًا على المجموعة ووحدتها، تشبه أولجا Olga، المدرّسة. الشقيقة الثانية، الماشقة والمغرية بنستانها الأحمر، تعيد دور ماشا Mocha، بينما الصغيرة، مثل إيرينا syrina بنسمة على الرحيل وإعادة حياتها ولكن تبقى في النهاية في المنزل، نتضم صعورة الأكبر سنا للشقيقات الثلاث، جدّة أو مربية في المسرحية الروسية، وهكذا بالنسبة للأم، الفائية من الدراما التشيكوفية. الأخ الأصغر يشبه كثيرًا أندرى Andrei المحاصر، والذي تخنقه أيضًا ثلاث شقيقات عنيفات الطبع. في وسط هذا الخماسي النسائي، هذا الثلاثي من الشقيقات، يحتل الشاب المسكين وضعًا حيويًا، ولكنه خاوى. كل الأحاديث تدور حوله، ولكن لا يرى ولا يسمع أبدًا. أيُمكن أن يكون موضوع رغباتهن فقط؟ لقد عاد الشاب فقط ليموت بعد احتلاله أيمكن أن يكون موضوع رغباتهن فقط؟ لقد عاد الشاب فقط ليموت بعد احتلاله مكان المتوفى وكونه الوريث الذكوري الوحيد، وكان أملاً في حياة أفضل، منهم بالرحيل ثم المودة، بدون حتى أن يحكى "قصة سفره" (صفحة ۱۹)، بدون أن يجيء للنساء بالمطر الغزير الذي كن في انتظاره.

لا يتم تعريف الشخصيات من منطلق طبيعة سيكولوجية وفردية، ولكن من مكانها في مجموعة أشكال مأساوية تحمل القليل من سمات الفرد. الأب، غائب ورهيب، هو مثيل للقانون الجامد. عند تركه للمنزل، أثبت الشاب ثقة، عجرفة متناهية دفع لها الثمن من حياته. الشقيقة الصغرى هي انتيجون Antigone متمردة وغير خاضعة لمسيرها. أكبرهن سنًا هي طريق الحكمة والحقيقة، رفض "التحضير" (صفحة ٢٤). وهكذا تبدو الأشكال تتحضر لاستكمال مأسوى للحياة، لتُصلب أو لتزل من الصليب، وهي تقوم بأداء رفضي وتغيرات صمّاء في المنزل العائلي (صفحة ١٤). أشكال من وظيفة مأساوية، مأخوذة في شبكات من الأشكال النصية (١).

أشكال نصية

ولا أى فصيلة درامية ممتادة – هجوم، دفاع رد، مبارزة (٢) تنطبق على تبادلات المتحدثات، لأنهن لسن مقدمات على مشادة، ولكن على كلمة جماعية، حركة نحو الآخر، حتى ولو كانت غير ممكنة اللبحث الجماعى عن اتفاق مع المجموعة. هذا الشكل المحركة نحو (٢) هو شكل سرد بصيغة أنا، سرد يهدف إلى إعادة تكوين الماضى البعيد (الرحيل) أو الحديث (العودة)، سرد هو جهر بالعقيدة الدينية (التي تظهر في اقتناع ذاتي ونبوءة.

⁽۱) میشیل فینافر ،Lcritures Drometiques: Michel Vinaver: آرل Arles -Actes - Sud را المشاد ، المشاد ،

⁽٢) نفس العمل، صفحة ٩٠٢ ،

⁽٣) نفس العمل، صفحة ٩٠٢ -

⁽٣) نفس العمل، صفحة ٩٠٢ ،

هذه الحركة الجماعية نحو الآخر تكون كورسًا، حتى لو كان غير موضح ذلك في النص. حقيقى أن كل واحدة تتكلم بدورها في انفعال تعبيري شخصى، ولكن خطابها لا يختلف كثيرًا عن خطاب الأخريات، خطاب في نفس الاتجاه وتذوب فروق السن أو الطبع لصالح التأثير الإجمالي.

تقدم الحركات المتوازية بحدث بالتكرار، مع شيء من التدرج حتى المشهد الأخير. وعندثذ، في قلب كورس (مماثل لكورس المشهد الأخير لمسرحية الشقيقات الثلاث على عتبة المنزل، الشقيقات الثلاث على عتبة المنزل، ينتظرن، الثلاثة، لا يعلمن شيئًا، هناك، دون أن ينفصلن (صفحة ٦٠).

هذه الأشكال النصية تؤدى في النهاية إلى شكل الكورس، محيطًا بالمسرحية. هذا الشكل يعبر عن نفسه عن طريق الكلمة المكزرة دائمًا، إذا ما تم تحليله في حجمه النصى المتناه في صفره.

التكرار الدائم للكلمات

إن التكرار الدائم نفسى، واعى، لا شعورى. يظهر فى تكرار نفس الجملة، وموقف مماثل. ولكن إذا كانت نفس التعبيرات تتم إعادتها بشكل دائم، فهى أيضًا متغيرة بدقة شديدة، مما يعطى الانطباع بعودة دائمة مع تغييرات طفيفة. وكما يعدث فى Variations Goldberg للموسيقى باخ Bolero، و Bach لرافيل Ravel أو الموسيقى المتكررة لجيل بلاس Gil Blas، المستمع لا يقدر على حفظ التفصيل، ولكنه يدرك أن كل شيء يتقدم، برغم الشواهد والتكرار.

ويبدو التكرار الدائم آلة لإنتاج الرغبة، والحنين، والذكرى وفقًا لبرنامج سردى بسيط ومتكرر 1) كنت في المنزل و أنتظر ٢) عاد ويحتضر أو ينام، ٣) سنبقى وسننتظر. كل واحدة من المتحدثات تعيد وتفيّر هذا البرنامج وفق شبكة من التكرارات الواخزة، من الاستدعاءات، ومن الإشارات. يتحدد بداخل النص نظام داخلى يُرجع كل جديدة للأشكال السابقة والقادمة. ليس المقصود بذلك نصية ذاتية ولا ما هو متفير في النص لأن الإعادات ليست مشيرة إلى المكانزميات النصية، لنسيج النص، هي تشير إلى موقف المنطوق الخاص بشخصيات الراوية الخمس.

هذا الموقف المشترك ليس إلا الصوت الفنائي للمسرحية. الذي يجب تمييزه بمناية من الصوت الفردى للشخصيات، يتجه هذا الصوت الفنائي للانسلاخ من الموقف الدرامي والمشهدى ليصبح مستقلاً، ليجسد ما هو عادة ممنوعًا في الكتابة الدرامية: أنا المؤلف.

إن الأشكال النصية وأنماط الكلام تكشف عن البناء الدرامي للمسرحية، عن هيكلها وعن اتجاهها. أما النص الدرامي، فهو يتجه إلى أن يتفكك، وأن يفقد كل شكل بالتحرك إلى أن يكون تكرارًا أبديًا، شيئًا كالتعزيم. يبقى أن نمر بالمستوى الأكثر تحركًا، والأكثر حساسية في هذا الفن المسرحي، وهو مستوى النصية. هذا لأن النس، في خطابه و في أسلوبه، يصبح مادة ذات معنى، ولكن إلى شكل شعرى للمعنى، خصوصًا مع ظواهر "التسقيف"، والإيقاع، والأدبية والمسرحة.

٣- تقدّم الكتابة

التسقيف

الجملة طويلة جدًا. هي "وتستمر" أحيانًا ثلاث أو أربع صفحات. حتي لو كانت النقاط تشير إلى حدود أو نقاط المرور، فهي تمتد بطول كبير جدًا ولا تتنهى إلا إذا ما توقفت مؤقتًا ظاهرة التكرار - الإعادة - التغيير.

يوجد تسقيف عندما تعاد فقرة من النص، كل تقدّم جديد يرتكز على معطيات سابقة ويصبح بالتالى ركيزة للإضافات القادمة، مثل سقف من ألواح:

الماء (الجملة) تجرى من لوح إلى آخر، بلا توقف، والسقف (المشهد) يستقبل كل هذا الماء قبل أن يسقط مرة واحدة، مفيرًا الاتجاء والإيقاع، محدثًا مفاجأة القرار بعد انتظار طويل وتراكم، "ليسقط المطر" بعد ذلك، حتى يتم تحريرنا من الانتظار والجفاف.

فلُّنرى بداية المسرحية: يتشكِّل التسقيف مثل موجة لا نهائية مكوّنة من موجات أكثر قصرًا ويمطى مجملها انطباعًا بحركة متموّجة:

كنت في المنزل وكنت أنتظر (...)

كنت أنظر إلى السماء (...)

كنت أنظر إلى السماء (...)

كنت أنظر (...)

کنت منا (...)

كنت هنا، واقفاً، وكنت أنتظر (...)

كنت أنتظر (...)

ألم أكن دائم الانتظار؟

كنت أنظر إلى الطريق وكنت أفكر (...)

كنت أفكر في ذلك (...)

وكنت أفكر في اليوم المحدد (...)

كنت أنتظر المطر، كنت أتمني (...)

كنت أنتظر ...، أنتظرت دائمًا، كنت أنتظر ورأيته .

الملومة الصحيحة ("رايته")، تظهر فجاة، وقد تم حملها بالقوة (صفحة ١١ – ١٧) بواسطة الموجة المتناهية ذات التموّجات العريضة والأضمال في الزمن الماضي، ويعتبر ظهورها لحظة عنيفًا ولا مثيل له وسط تكرارات لا نهاية لها. مثل هذا الظهور سيماد، ويدخل في التكرار الدائم، حتى حدوث قادم لمنصر جديد. إن تقدمً المسرحية ليس إذن حججي، ولا موضوعي أو مسرحي، هو موسيقي، مُنبض وإيقاعي.

ضبط الإيقاع

إن إيقاع نص، وخصوصًا نص درامى مخصص لصوت المثل، يكون دائمًا، إلى حد ما، مسجلاً في نسيج النص. هو منتظر جزئيًا ويوحى به نسيج النص في مسرحية كنت في المنزل... يوحى شكل النص بأبيات حرة أو أبيات طويلة بالمديد من الاعادات، والموازيات، والتضاط الأنفاس، وارتكازات الخطاب، بالتأثيرات المفجائية، والرجوع إلى الوراء.

كما لو كانت متحدثة تفكر بصوت عال، تحاول أن تقنع نفسها، تخلق الواقع بخطابها وحده، تتكون كلمتها كطريقة مسيطرة للتعريف عن نفسها بالمنطوق ذاته، الحديث عن الماضى، التضرع إلى المستقبل، الدخول إلى الحاضر، إلى الوجود، إلى الأمل. هذه الكلمة وبإيقاعها تكون غالبًا ذات طابع غنائى، لدرجة أن الجملة تبدو غير مستقيمة إلا إذا كان إيقاعها واسترسالها موزونًا بصورة كافية والارتكازات واضحة. وينتهى الأمر باختفاء الجملة إلا كشكل فارغ، ولكنه ذو رذين.

نتذكّر تكهّن آرتو Artoud: "ستماد الكلمات بمعنى غنائى، سحرى هملاً -لأشكالها، انبعاثاتها الحساسة، وليست فقط لمناها". (1)

تتقدم الجملة كموجة دائمة الحركة مضطرية حيث يتعرك الموج دون تدفق أو - لاستخدام صورة أخرى - كالحلزون ذى المركز الخاوى، مركز يلتف حوله التكرار، واخز وغنائى، حيث تعيد النساء الحدث الماضى (الرحيل) وتحكى الموقف الراهن الأكثر الله (العودة والموت).

الإشارة

إذا كانت الجملة تتجه إلى الذوبان، والضياع في تمويج منتاه، فهي تسجل نفسها دائمًا أيضًا في موقف فعلي، لأن المتحدثان يردن إقناع أنفسهن بأن كلمتهن حاضرة وحيَّة، وتصبح شهادتهن الدليل على وجود الشاب، تبرير انتظارهن، وإذن حياتهن. وهكذا تكون الإشارة، زرع الجملة في موقف منطوق فعلي، محسوسة بصفة خاصة:

اليوم، هذا اليوم المحدد، كنت أفكر في ذلك، في هذا اليوم المحدد، كنت أفكر في ذلك (صفحة ١٢).

⁽۱) انتونی آرتو Le Théâtre et Son double: Antonin Artaud باریس، 1964 . عام ۱۹۹۶، صفحة ۱۸۹

لا يقل عن سبع إشارات تربط الجملة، جملة ذات مضمون دلالى شبه غائب بموقف يحاول بكل الطرق أن يبدو واقعيًا، كما لو كانت الإشارة تضمن مصداقية الانتظار وعودة الشاب.

إحدى الملاقات المتكررة لهذا التواجد الإشارى هي التكرار الدائم لاسم الإشارة "Cela" (ذلك):

كنت أفكر في ذلك" (صفحة ١٢)

كنت أفكر في ذلك" (صفحة ١٢)

"أظن ذلك (...) كان يعلم ذلك، يعلم ذلك" (صفحة ٤٣). يتم استبدال الشكل الصحيح لـ "Cela" باستخدام دارج في اللغة العامية :****

> "انت تصدق ذلك" "سوف نفعل ذلك" "فيم يضّر ذلك؟"

كلمة "Cela" أو "Cela" لا ترجع إلى جملة سابقة. فيهى كلمة توحى بكل المقائق، الموجودة أو غير الموجودة، التي يمكن للمستمع أن يتخيلها، وتبنى بصبر الخيال بدءًا من هذه المرجعيات الفارغة. كلمة "Ca" تعطى معنى الحقيقة الواضحة، التي يتحدث عنها رولان بارت Roland Barthes"، كما لو كان، في لحظة تم فحأة إثبات أن وجود الشاب تبرير الانتظار.

⁽۱) "إن النص ونفس الشيء بالنسبة للصوت الذي يفني) ينتزع مني هذا الراي Le . (۱) "إن النص ونفس الشيء بالنسبة للصوت الذي يفني) ينتزع مني هذا الراي Seuil . (۱۹۹٤ مجلد ۲، صفحة ۱۹۰۰ .

الإرشادات المشهدية

بكل الطرق، يحاول النص أن يسجل نفسه في موقف، ولكن هذا الواقع ليس موصوفًا في المؤشرات المشهدية. إن المؤشرات المشهدية قليلة، وعندما تظهر، يكون هذا من باب السخرية تقريبًا، كما لوكان المؤلف يرفض علانية أن يقترح أي شرح مشهدى: "هن يضحكن، ريما" (صفحة ٣٣). تمبير "ريما" وحده، هو إما ظهور للإلحاح، وإما علامة لضعف الفعل المسرحي.

هذه المؤشرات يجب ألا تُخلط مع المقاطع الكتوبة بالحروف الإيطاليانية ضمن الحوارات. هذه المقاطع تذكر كلمة الآخر، تشير إلى ما قيل قبل ذلك، تُشكل اعتراضًا أو تقريرًا عن خطاب. بنبرة في الصوت، يشير المثل إلى الطابع الاستشهادي للجملة، ويكشف الطبقات المختلفة للنص الخاصة بشخصيته، ويضع الشك أيضًا في الموقف.

علامات الحرّفية الأدبية: (البلاغية)

في المسرحية، الموقف المتكرر للانتظار أهم من المضمون والمعنى النصى (معجمه، خامته وموسيقيته) ليس به جهد مبالغ فيه، لا يسعى إلى الإعلان عن عمل علمى شعرى، ونسيج مُبهر، ولكن يبدو طبيعيًا أو يعيد دائمًا نفس حركة الموجة. المفردات بسيطة، مفهومة، عادية: لا يوجد أي بحث عن تأثيرات شعرية في الصور أو للكلمات. هي تصف أفعالاً حقيقية: الانتظار، الرؤية، الوصول، الرحيل، بالعكس، الجملة والبلاغة معقدة جدًا، وتخضع إلى تمويج دائم، وتعطى انطباعًا خداعًا، أو على الأصح خداعًا للأذن، لأن انتظار خاتمة المقطع تضع المستمع في حالة انتباه:

لا يمكن النوم على الأذنين!

أهم صورة للتعبير هي الإسهاب في الكلام: هي تعنى عرض معلومة وحيدة مركزية بتعبيرات مختلفة، كلمات أو مجموعات من الكلمات وتقديمها في مجموعة جمل ((). إن الجملة الخاصة بلاجارس Lagarce عبارة عن توسيع مستمر لعنوان المسرحية، باستخدام نظام متوازيات، إعادات، انتظارات، قرارات فجائية. هي تجعل المستمع في حالة استعداد، لأنها معلقة في صوت الممثلة لكي لا تصبح غير مفهومة، وتصل، بعد العديد من الفقرات والتواءات، على طرفها ، إلى قرارها المؤقت، بفضل الإسهاب في الكلام، الخيط لا ينقطع أبدًا، تبنى الكلمة الماضي وتخلق المستقبل.

برغم بساطة المقددات والصيغ الجملية، فإن المسرحية "ادبية"، بسبب التكرارات الواخزة وتعقيد البلاغة بالتحديد. إن قراءة المسرحية وصوت إيقاعها يشكلان أساس عمل الإخراج. وهذا ما فهمه تمامًا ستانسلاس نوردى Nordey، الذى بنى فهمه المشهدى علي الصوت والكورس مع الحركة الجماعية أكثر من الرؤية المسرحية. إذن فإن المسرحة لدى لاجارس lagorce صوتية وإيقاعية أكثر منها مرثية.

علامات السرحة

أكثر من المسرحة، وعرض الكلمة، ويرغم أداء الندبات، فالذي يعنى في هذا النزل هو "أداء رقصى وتفييرات صماء في المنزل العائلي" (صفحة ١٥٥،

⁽۱) جورج فولينيسيه Georges Molinié: مقال "Amplification"، هي قاموس البلاغة ictionnoine ، باريس، L G F ، عام ۱۹۹۲، صفحة ٤٦ .

السينوبسيس Synopsis أو السيناريو المبدى، الجملة هي التحدي لتصميم رقصي في الطريقة التي تجملنا ننتظر (المطر، والخلاص من المني والمتمة)، لوضع الجمل، وتراكمها، وأخذها وتحريرها فجأة في كلمة واحدة من الجملة وتكون قصيرة بالتحديد. وهكذا، في سرد اللحظة التي يطرد فيها الأب ابنه، فإن أصغرهن سنا تملأ صفحتين (صفحة ٣٥ – ٣٦)، وتكون عكس الطول المبالغ فيه للجمل الزمنية وقصر الجملة الرئيمية والجديدة: "أني أراه".

تعاد الجمل الزمنية بتغييرات ثلاث:

وعندما يطرده الأب (...)"

"وعندما يطرده ويصرخ فيه (...)"

"عندما يطرده، ويلمنه، ويصرح فيه (...)" (صفحة ٢٥ - ٣٦)

تتصدى إلى ذلك الجملة الرئيسية، ومع استخدام جملة اعتراضية قبل المعلومة الرئيسية حيث تنطلق بصورة مأساوية حقيقة الذكرى: "هو يرحل" (صفحة ٣٦).

مثل هذه البلاغة، المرهقة والمظيمة في آن واحد بالنسبة للممثل والمستمع، هي تصميم حركي يقلّد، بإيقاعه وموضوعه، التناقض بين الشكوى اللانهائية والاعتراف الفجائي. لقد جاء في السينويسيس Synopsis ما يحذرنا من ذلك: "مناك شكاوى طويلة. غضب. ومشاهد قصيرة جدًا، متناهية الصغر، كلمتان أو ثلاث، مثل خط بالحبر، ملاحظة أو اثنتين" (صفحة ۱۲).

كل جملة لا تجيب في الواقع إلا على نفسها، تمرض على خشبة المسرح ترددات، بحث، تسبيق أو رجوع إلى الوراء في الجملة، ندم، أمل، تعميم قرارات فجائية. فهى تكشف هكذا تخبطات الفكر، البحث عن التعبير الصحيح، عن السيناريو الجيد للإقناع، البناء التدرجي للمعنى من أجل تساؤل ذاتي للنص.

تمرينات تحضيرية

۱- مونتاج موازی:

أخرج وأد مشهدًا من كنت في المنزل ... ومسرحية "ثلاث شقيقات"، مع مزج النصين، وخلق حوار عن بعد للمسرحيتين.

٧- المركز الفائب:

تخيّل عدة حلول سينوغرافية لتصوير مكان الشاب (غائب أو حاضر).

٣- الوقفات:

أوجد نظامًا للوقفات وملحوظات الوقفات، إعادة النص مع العديد من الاتحاهات.

٤-- الكورس يفني أو يتحرك:

تخيل نظام اتفاقات، علامات خاصة بالكورس تساعد المثلات لتحديد وضعهن في العمل والتأكيد على تماسكهن.

٥- التحريك النسائي:

ابعث عن خصائص مشتركة واختلافات فردية. تقديم أداء السرحية عن طريق رجال.



أنزو كورمان Enzo Cormann "الإعصار دائمًا" Toujours L'oroage أو سوء التفاهم الأخير

اعتدنا في الضعدول السابقة، أن ننجاز إلى التحليل الشكلي، البنائي السيميولوجي للمسرحيات، وتركنا جانبًا ما بإرادتنا ما كان يمكن أن نعرفه عن المؤلف وعن أعماله الأخرى وتصريحاته ومكانته في المسارح وفي المجتمع. لم نحاول إعادة تكوين المسرحية وإخراجها. ما يسمى - في رأينا تعسفيًا - الموقة الخارجية والسابقة للعمل قد ساعدنا على ترتيب وتنظيم تحليلاتنا. وهكذا جمّنا وأدخلنا عدة رؤى على المسرحية.

كان في استطاعتنا أن نفعل نفس الشيء مع مسرحية "دائمًا الإعصار" لأن البناء واضع بصورة كافية وكذلك قوى لكى يتم تطبيق تحليل شكلى. ولكن رأينا أن نحاول تطبيق مدخل نفسى لهذه المسرحية لمزيد من التشويق. هذه الطريقة بالطبع "منتظرة في الشكل الذي قدمناه للتعاون النصى للقاريء، ولكنها ليست الوحيدة ولا السائدة، وسرعان ما نجد هذه الطريقة غارقة في كلّ تركّيز خصوصًا على تشفيل النص. إن المدخل النفسى يجبرنا إلى التفكير في علاقات المؤلف، والعمل الأدبى والمتفرج وهكذا مسموح لنا باستخدام المتاح، خصوصًا اللجوء إلى الأفكار النظرية لمؤلفي المسرح، وفي هذا الإطار لن نتردد في المستخدام هذه الحرية الجديدة والارتكاز على مقال لإنزو كورما Engo استخدام هذه الحرية الاعتراث على مقال لإنزو كورما Cormann، وجدناه على موقع الانترنت الخاص به (وهذه ميزة جديدة للحداثة) Fantasme, malentendu.

⁽١) مقال على موقع الإنترنت لانزو كورمان Enzo Cormann

استيهام؟ سوء تفاهم؟ مداخلة في مؤتمر مسرح واستيهام

نظمه ARRT - فیلیب آندریان Philippe Odrien فی ARRT - فیلیب آندریان La Vénus á مسرحیة Vencennes ، یوم ۵ دیسمبر عام ۱۹۸۷ بمناسبه عرض مسرحیه که Vencennes ا، لمازوس Des Pragmotistes ، و Des Pragmotistes لویتکویز.

S. I Witkiewiez

من يكتب للمسرح لا يشمر بالوحدة أبدًا. وعلى أية حال، لا نكتب مسرحًا ولكن نكتب للمسرح. إن وضع كاتب المسرح - وهو بعيد أن يكون وضع الخالق - سنقول إله وضع الحالم اليقظ، يمكن أن نقول "الحالم الناعم". هو يوظف ما يسلميه فرانسيس باكون Francis Bacon "خياله التقنى" "Techmical" فو وضع أفقى: وضع التجميع الحر (وضع الأريكة) حلم اليقظة، والاستيهام وضع ذاتى. وهو وضع رأسى أيضًا: وضع الفعل المدّبر، الحساب، حسن التصرف، وضع عقلاني، ويمكن أن نقول... عمليًا!

إجماليًا يمكن أن يكون الحالم الناعم منتجًا مفكرًا من الذاتية، صانمًا، مخططًا، حالم الاستيهامات. هذا الوضع المفارق، يتحمله المؤلف بصعوبة: سرعان ما تأخذه مناقضة جديدة، وهو يتقدم في كتابة نص: ما ينتج تحت قلمه من ذاتية مطلقة، يملك أيضًا منطقًا داخليًا سرعان ما يملي الخيال عليه أوامره على الورق، ويؤكد على عقالانيته المحددة. بطريقة أن يجُهض الخيال إذا لم يديره المؤلف أولاً بأول بأكبر قدر... من الواقعية: ستتواني الجمل الواحدة تلو الأخرى، ويكون لنهاية مشهد نتائج عملية، وتظهر مشكلات إيقاع، اقتصاد عام، عملية نطق النص، عدد المثلين، وحتى ما تفرضه خشبة المسرح، وحدود

هذا العمل الخاص بالخيال، وهو ما يمكن أن نسميه استقلاله على الورق، سيقود لاستكمال بناء خيالى يبدو له مع كل سطر جديد أكثر غرابة. وهكذا سياتى سوء التفاهم أولاً مع نفسه.

كل شيء سيحدث كما لو كانت ذاتيته، الجزء الظاهر منها، هي نفسها تتمتع بذاتية ثانية، مستقلة، متشابكة مع منطق داخلي وخارجي في آن واحد، والمؤلف، ولو أنه هو المحرك، لا وجهة نظر له سوى المتفرج البائس، عملية معو التشغيص والانفرادية المماشة في آن واحد في الفناء الناتج عن تأثيرات نجمية للمولود في مواجهة مولود آخر والكبت الهائل لكونه لم يستطع مرة أخرى التصدي عبر الصفحات لهذا التموج بين الخيال وتنفيذه.

فبالتأكيد يوجد خيال للممل الأدبي، خيال الخيال في كتاب مفتوح.

ثم هناك الآخرون، لأن فى المسرح، يوجد دائمًا الآخرون، عندما يكتب المؤلف (كيف) مسرحيته (خطأه الكبير) هو لا يمرف ماذا يريد، أريد أن أقول إنه ليس لديه فى كل لحظة الإدراك الواضح، يمكن أن نقول الواقعى، لما يجب أن يكون ، لما سيكون عليه مشهده، هو لا يُشكل لنفسه إخراجًا، أداءً، سماعًا لنصه، ولا يترك نفسه مغلوبًا أمام مجموعة صور، وأحاسيس غير واضحة، انطباعات موسيقية، إلخ، التى سيثبت مرورها على خشبة المسرح طبيعتها الخيالية.

إن خياله الأساسى، الذى يتحرك فى مسرحيته، ليس موضوع المسرحية، ولا بالطبع الذاتية التى حركت كتابته، ولكن عرض خياله الشخصى، هو إلى حد بسيط فى وضع الرائى الخيالى الذى يراقب عمله بنفسه، موجود فى داخل قبة وفى محيطه فى آن واحد. هنا يوجد الفصل الثانى من سوء التفاهم: المرض الذى كان يقدمه لنفسه بصورة مشوشة جدًا، يتناوله الآخرون – على أحسن تقدير، سيأخذونه كما هو، هذا هو اعتقاده، ولكن الأمر يسير دائمًا إلى الأسوأ، لأنه بطبيعة الحال، أن تكون في حالة استيهام شيء، ولكن أن تؤخذ مأخذ الجد شيء آخر.

وهناك الأسوأ، ها هم الآخرون، كل الآخرون (مخرج، ممثلون، مهندس ديكور، مصمم ملابس، فنى الإضاءة، الموسيقيون، إلخ) يسيطر عليهم خيالهم. هم أيضًا لهم تخيل للمرض فى رؤوسهم، كل واحد منهم، حتى: الممثل، أليس له وضع مماثل لوضع المؤلف وهو يعمل، وذلك أثناء أدائه لدوره؟ ألا يسلم نفسه للدور ويكون مدركًا لأداثه، جسده مملوك ولكن رأسه باردة، أفقيًا و رأسيًا؟ أليس هو مأخوذ بنفس الدور ليشارك فى عرضه الخاص، وهو بعيد عن مثالية الدور الذي قاده أثناء العمل؟

وأكثر من ذلك: ألا يشترك المخرج في إخراج المسرحية إلى النور، في التحضير المتأنى، في اللمسات الأخيرة لمُنتج، وقد نمى منطقه الداخلى – ماكان يسميه ويتكويز Witkaiewicz على حق منطق داخلى لما سيكون عليه المشهد – واكتسب استقلالية، واستمار طرقًا، وأخذ شكلاً غريبًا للغاية للخيال الذي قام بتغذية إخراجه؟

خيال وسوء تفاهم ينسجان على هذا المستوى ربطة خيوط ممقّدة مازجًا المؤلف، النص، الممثّون، الأداء، المخرج، الإدارة، الديكور، إلغ. كلهم يشاركون في طهى طرق للبيض المخلوط، وقليل منهم في النهاية سيتأكدون من العثور على صفيرهم.

ومع ذلك ينشأ النظام، وفى أغلب الأحيان معه موت الخيال. إن المسرح لا يهرب قليلاً أو كثيرًا من العرض الاتفاقى للخيال، لتكوينه بملامات، حيث تشهد بطريقة إلى حد ما لطيفة – عيوب تسلسل منطقى، السقطات، الأخطاء، عن ما لا يقال الذى كان يريد تقديمه. هذا لأن المسرح، برغم كل شىء، يخضع لقاعدة المنى بلاشك، المنى الصحيح، وأنه مطلوب منه الالتزام إلى حد كبير بالمنى العام، على الأقل بالمنى الذى يسمح بالاتصال.

وهذا هو الفصل الثالث والأخير: في أى الأوضاع، في أى مشروع يوجد المتفرج؟ في أى مشروع يوجد المتفرج؟ في أى انتظار لأى إحساس يأخذ مكانه في الصالة؟ بأى آلة تنقية وفارزة معطّلة، يستوجب مرور منشور العرض، هذا المنشور، رغم إرادته، انتزعه بعض الملهمين من كونه الناعم؟ ما هي الخيالات التي يقابلها في ظلام الصالة، ما هو الصدى الذي يصحو بداخله، وكيف يمسك به؟ وهذا المأخذ أليس في كل مرة سوء تفاهم، كل يأخذه بمعنى، في ثقة سرية أن هذا موجه لي أنا وحدى ، في هذه الحميمية المضطربة التي يفصلها الليل والجمهور عن باقي العالم.

سوء التفاهم الأخير هذا أليس هو في النهاية خيال مسرح مثالي، أو - كيف يمكنني القول - مسرح حلم؟

يمرض كورمان Cormann في هذا النص – المنشور مفهومه عن خيال مبدع للفئان بوضوح لا مثيل له. وهو يؤكد فيه أن الكاتب المسرحى يبدأ من حلم يقظة، من خيال يعمل على عرضه، قبل أن يتناوله "الآخرون" (المثل، المخرج، مهندس الديكور، إلخ). الكل ينهل من هذا الخيال وكل واحد منهم يبدع خياله وفق منطق داخلي. وعندما يستولى المتفرج عليه بدوره ويدرك الجزء الظاهر من العرض، فإن سوء التفاهم الناتج عن ذلك يعطيه الثقة أن له وحده، يوجه هذا الخطاب.

سنتخذ من كلمات كورمان قاعدة ونقطة انطلاق لقراءة مسرحيته وسنجبر انفسنا على استخدام فصائله و منهجيته المتضمنة.

إن الفصول الثلاثة لسوء التفاهم الخاص بكورمان Cormann توافق ثلاثة أماكن وثلاث لحظات متتالية في الشكل الخاص بنا، مما يعطينا الفرصة للرجوع مرة أخرى لنقاط سبق تعريفها خلال تحليلاتنا السابقة.

فى الفصل الأول: ينطلق كورمان Cormann من فكرة عامة عن "البناء الخيالى للكاتب المسرحي"، مما يدعو لدراسة الموسيقى وخامة الكلمات بصفة خاصة (A, ۱)، القصة (Y،۲) و"الأشكال النصية" (٥،٢).

هى الفصل الثاني: كل الآخرين (...) يبداون هى التخيل ، خصوصًا المثل والمخرج، الذى يتشابك مع المؤلف هى "ربطة خيوط معقَّدة". بالنظرة الأولى، رسم تعاون القارىء الخاص بنا لا يملك أساليب تحليل الإخراج والطريقة التى تشرح و "تعيد بناء" النص. ولكن إذا ما أدركنا الأداء (عمود B في رسمنا) كتمبير أولى للنص وإخراج خيالى للمتضرج، في هذه الحالة سيمكن اتباع اقتراح كورمان بخلط المهارات والخيال، بدقة.

الفصل الثالث: هو الخاص "بسوء التفاهم الأخير" لكل متفرج مصمم على أن العرض موجه له، له وحده: عدد من الأسئلة المدوّنة في رسمنا من خلال الأسئلة الخاصة بالدخول إلى العالم الخيالي (٤,١)، الكلام المتضمن، المضمون الخفي والاستفهام (٤,٣,٤).

قبل الفصل الأول، وقبل رسمنا الذي تحدده فقط حدود النص الدرامي، يوجد إذن هذا الخيال المُبدع الذي يتحدث عنه كورمان Cormann ما هوالحال إذا أردنا أن نتجنب استمارة هذه النيّة أو هذا الحدّس وأن نتخيل هذا الخيال المزعوم؟ سنتصور أن من خلال هذين الشكلين، يحاول كورمان Cormann أن يفصل - أو على الأقل - يطرح موضوع الإدانه، إدانة اليهود الباقين على قيد الحياة والذين يرفضون كل هوية، هل هكذا يتم التمبير من قبل إدانته الشخصية؟ ربها.

1 - الفصل الأول: استيهام الكاتب المسرحي

بلاشك، انزو كورمان Enzo Cormann يحاول، مثله مثل كل مؤلف، أن يبحث عن نفسه من خلال كتابته، يتصرف كحالم يقظاً، كحالم ناعم فهو يصيغ، ينظم ويدير خياله، ويعمل على عرضه، يضعه في مواقف، في أفعال وكلمات، هو "لا يصرف ماذا يريد"، وفي نفس الوقت يبنى موضوعه الجمالي، موضوع يهرب منه مع ذلك كلما اكتسب منطقه واستقلاله الشخصي.

فى مسرحية "دائمًا الإعصار"، خيال المبدع يسكن فى رغبات الشخصيتين: لماذا يصر أحدهما على الهروب من المسرح، بينما يبحث عنه الآخر بأى ثمن؟ كيف تنتهى مقابلتهما؟ هل سيبقيان سويًا في العزلة أم سيمود Goldring إلى برلين فى صحبة الممثل الهارب؟ هل هو المهم: الاثنان وصلا إلى نهاية قضية مؤلة عن تعرفهما لنفسهما، الأول عندما يتحدث أخيرًا عن إدانته، والثانى باكتشافه هويته المخزونة بداخله بواسطة حياة مهنية مشحونة.

من المستعيل، بالتأكيد التأكد من أن خيال كورمان Cormann قد حقق هدفه (كما هي الحال على ما يبدو بالنسبة للشخصيتين)، إذا كان حلّ اللفز يمنى في نفس الوقت إرضاء رغبته الواعية أو اللاشعورية. فلنؤكد ببساطة أن جهازه الدرامي قد نجح تمامًا في إبقاء اللفز والتوتر حتى النهاية مع إعطاء حلَّ أنيق للمسألة (كما يقال في علم الحساب): عدم الحركة، تكامل المضادات.

الحقيقة الوحيدة الواقعية هي أن يوصف المنطوق وفق منطقه الداخلي، وعقلانيته المحددة، وهذا على جميع المستويات: النص متناه الصغر (الخامة الكلامية)، السرد (القصة)، التصور (شكل التبادلات)، كلها مستويات مدونة في رسمنا عن التعاون النصى التي يجب أن نوفقه في ضوء علم النفس.

موسيقي وخامة الكلمات

وفقًا لأراء فرويد Freud ولا كان Lacan، فإن المنطوق (الأصوات في داخل نظام منتاقضاتهم) منفصل على المضمون ويُحرك تبعًا لقوانين مستقلة عن الموضوع، ولكن تحدده وفق نظام رمزى موجود من قبل. اللعب على الأصوات، ويصفة أعم على الأشكال النصية، يتحرك بطريقة ذاتية وتراقب الموضوع، من خلال التكرارات، الألماب الشكلية التي يكون موضوعها غير مدرك. علما بأن هذا المنطق الخاص بالمنطوق، هذا "البناء الخيالي الذي يبدو للكاتب المسرحي في كل سطر غريبًا بصورة أكبر" وهو يحدد الموضوع، يمكن أن تلحظه في المسيقي وخامة الكلمات".

إن العمل المنطوق محسوس في كل المسرحية، خصوصًا عندما يترك الحوار مكانه للمونولوج المسّجل (مشهده و ٦)، ولحوارات الأزمة (مشهد ٦)، وللحظات اللاوعى (مشهد ٩)، وللأحلام (مشهد ١١).

كثيرًا ما يترجم المنى في مجانسات صوتية تحدث مناخًا مُقلقًا. هذه هي الحال بالنسبة للتناقض بين حرف g وحرف r في جملة Goldring:

"Lear grince! Lear Lraie! Lear, Lear La grande" gueule (۱۷ صفحة)
نفس الشيء موجود في اسم Goldring الذي يحمل نفس التناقض.

أحيانًا يكون اللعب بالصوتيات نابعًا من منطق داخلي (تحويل وانزلاق)، لعبة يوقفها فقط حدث مشهدي، في الغالب دخول شخصية (مثال في صفحة 13).

انسياق الصوتيات يخضع لمنطق المنطوق وحده، وينتهى هذا المنطق بظهور منطق آخر: Goldring يأتى ليأخذ Steiner من منزله ويحمله كقطعة آثاث. كما تعلمنا نظرية لا كان Lacan⁽¹⁾، فإن المنطوق يمثل الموضوع ويحدده، إن انسياق شبه التُجانس يقود Steiner إلى شخص Goldring، إلى الإمساك بالموضوع الذي يظهره.

إن لعبة الأصوات على العكس تساعد Goldring على التخلص من أفكاره المشوشة، ولتحديد إذا كان يحب أو كان محبوبًا:

Nathan: إنني أحبها، ولكن هل هي تحبني؟ (صفحة ٧٣).

تناقض الحسروف L و M يتفق مع فسرق الدلالة بين elle و Aime مقاتان الكلمتان، الحب والأخرى، والأم المشيقة، مختلطتان، ويجب أن يتم فصلهما، والتخلص من elle و Aime إن الملاج التحليلي، الكتابة والشفاهة مهمتهما إيجاد هذه الألماب الخاصة بالأطفال للمنطوق، وتحرير الكلمة من أى رقابة واعية، ورصد النظام الرمزى للفة. ولكن الآن، لفة الأم غير مفهومة ، Nathan لا يفهمها ولا يريد أن يفهمها.

منطق النص ومعناه المصغر الخاص بالمنطوق.

Lire I ۱۹۵۲ - ۱۹۵۲ ،Les Lerits Techniques de Freud ۱ Le Séminaire (۱). ۱۹۹۸ ، Sewil - Paris 1998

إن منطق المنطوق في نشاط في الألعاب الصوتية، ولكنه يسود (ولو بطريقة أقل وضوحًا) على صعيد أعلى، كما في مشهد أو في القصة كلها، المشهد ١١، الخاص بحلم Nathan، هو مرصد مثالي لمعرفة الطريقة التي يخترق بها المنطوق والصور الشخصية ويكوّنها.

هذا المشهد الهام المحورى في المسرحية يقدم حلم وخيال Nathan وقد أرهقته مشكلة الهوية الفردية والجماعية. شماع مضىء لا نعلم مصدره ولكنه يفحص النفسية، يغطى المكان، الحالم يحاول أن يدافع عن نفسه، ولكن ذلك هو أول اعتداء من سلسلة اعتداءات تحدث في هذا الكابوس، المهم بالنسبة للقارىء هو أن يفهم تشابك الموضوعات والمقاطع.

- (۱) (صفحة ۷۳): صوت امرأة تنادى Nathan الذى لا ينجح فى فحل مشاعره عن مشاعر الآخرين تتعقد ملامح وجهه، وتشتبك مع ملامح Stiver مع كلمات Leor، هذا الآخير يهدد Goldring ويستمر فى إنكار إدانته.
- (۲) (صفحة ۷٤): بعد وصلة من الغناء بصوت امراة، وهي أم Steiner 'صوت رجل'، وهو صوت راثد علم النفس، فرويد Freud، 'خبير الدعاية النمساوی'، وقد أصابه 'الم في فكه' (صفحة ۷۵) بالانتقال وبالكناية. عين أوديب Nathan المصابة ('ياعيني') وعرجه Steiner والأصوات المخلوطة تمكس على Oedipe دور أوديب Oedipe.
- (٣) (صفحة ٧٥): بعد فاصل صوتى لامرأة (صوت الأم هو ما يتصل بكل هذه الذكريات). تلاحق الأصوات المخلوطة Nathan، وهي تزداد إصرارًا، وتفرض عليه دور جاكوب yacob، مشهور بمعركته مع الملاك وسُمى بإسرائيل.

(٤) يظهر مرة أخرى صنوت Steiner بعد صنوت الأم، وصنوته به تهديد ويستخدم لفظ ga. وتخرج الحشرات من اللوحات وتطارد Nathan وهو متقمص شخصية يهودى، وهو لذلك مهدد من النازيين القدماء ومفكرى ما بعد الحرب. لا يظهر Steiner بشخصه إلا ليعلن - بطريقة غامضة، أنه سينتقم من هذا اليهودى المجوز (صفحة ٧٨) وهذا يعنى أن يقتل نفسه.

هذا الحلم قد تم وإذن هو منظم منذ احتمال Nathan، الذي يقوم بتجهيز عرض خياله الشخصي، على طريقة المؤلف، التابلوهات تتشابك بفضل تغييرات الصوت، حتى يصبح كل شيء مخلوطًا (صفحة ٧١). المشهد الذي يقدمه Nathan لنفسه هو الآن، كما في حالة الكاتب المسرحي الذي يعاصره المخرج، المثل وكل مساعديه وهم ينفذون حرفيًا. كلهم ينتجون خيالًا، بما فيهم الحالم Nathan ولكن أيضًا كورمان Cormann) الذي يجد نفسه مطرودًا أخيرًا. هذا المشهد الخاص بالحلم والمسرحية في إجمالها يكونان إذن "شكل البناء الخيالي". هو يمتلك منطقه الخاص. هو يخضع في الواقع Nathan للعديد من التصرفات (تجاه الآخر) تجعله بمر بالعديد من أشكال المقاومة قبل أن يفصح عن نفسه كيهودي، فمثلاً المطاردة ومعركة الموت ضد الحشرات التي نزلت من اللوحات الخاصة بـ Steiner. هذا الكابوس ليس مجرد حلم، "تحقيق مستتر لرغبة مكبوتة"، (١) إنه "التحقيق الصريح لرغبة مكبوتة"، هذه الرغبة يمكن أن تكون المواجهة الشجاعة لوحوش الماضي، خصوصًا النازية، مع الإرادة في مقاومتها، وأن ترفض كلها مع قبول المركة ضدهم (عملية نفي من جانب Nathan الذي يقول أنه ليس يهوديًا، وهو فعالاً يهودي وإنه مُطارد على كل حال بسبب هذه "الفلطة").

⁽۱) فروید، باریس، بایو، عام ۱۹۵۱ .

Freud - Intteoduction á La Psychanalyse - Payot - Paris - 1951.

إن مشهد الحلم يقدم دراما لهذا النفى وهذا الوعى مع استخدام منطوق "خام" (إذن بدون مضمون). إن منطق الحلم يلجأ، كما رأينا، للتكديس المجازى، لتحرك الكناية وخصوصًا - كما سنرى بعد ذلك - للتصور Rücksicht auf .

الحكاية

الخيال هو تأثير رغبة واعية، شبه واعية أو لا شعورية للموضوع. ما هو معتاد لدى كورمان Cormann (كما نتصوره)، ولدى شخصياته والمتوقع لدى كل إنسان، هو الإحساس بالإدانه باستكمال الحياة بمد انهيار آسرة أو شعب، إحساس قد يذهب إلى حد المشاركة الموضوعية مع الشر. Steiner ، الذى وقع حكم الأعدام على أهله لكى يحيا، قد انتابته دائمًا هذه الإدانة، ولكن بمد زيارة جلاده، فهو لم يعد يتحملها، هو لم يعد يقبل فكرة أنه كان شريكًا في جرائم النازى وكأن شيئًا لم يكن يلعب أمام جمهور "مغلّف بإحساس غامض ومريح للإدانة" (صفحة ٨٧). بالنسبة لـ Goldring)، الذى ولد بعد الحرب من أبوين يهوديين استطاعا أن يغلتا من المسكرات، فإن الإدانة بالنسبة له ليست واعية، حتى أنها منفية . ولكن ذلك لا يمنم أنها تلتهمه:

إدانة بأنه لا يشعر بأنه يهودى ومتماسك مع أمثاله، وأنه لا تعنيه سوى النجاحات الفنية والمسائل الجمالية، الأسلوبية، العاطفية، الاجتماعية (صفحة الم). هذه الإدانة، يشعر بها، عندما - مثل أدويب Oedipe - جاء ليستخبر عن شخص آخر، قبل أن يلاحظ أنه لا يوجد منهم غيره، ولكن هذه الإدانة تزول، عندما يقوم بإنقاذ Steiner من الانتحار، ويشارك في علاجه وخلاصه، ويجد

⁽۱) برنولد بریخت Petit organon Pour Le théatre : Bertold Brecht، باریس، ایک الم ۱۹۲۳ و عام ۱۹۲۰، صفحهٔ ۸۸.

فيه الأب، ولكن أيضًا الأم، لأن امرأة حلمه "له وجه Theo Steiner" (صفحة (٧٤).

تكون القصة اللاشمورية بالطبع، مع استخدام تعبير بريضت Brecht، قلب العرض المسرحى (1) ولكنها أيضًا مختبأة ومدفونة. إن البناء الخيالى، ووضعه في حوار درامى ذى تسويق عال، الحبكة التي تواجه دائمًا، كل ذلك يعطى للخيال بناءه الواضع، وهو في رأى كورمان Cormann ضمان لاستخدامه وحمايته، لأنه "بسرعة فائقة، على الورق، يصدر الخيال قواعده الخاصة، ويفعًل عقلانيته المحددة".

إن الفن المسرحى فى مسرحية "دائمًا الإعصار" يعترم قوانين النوع الأدبى قصة درامية جدًا، مشاهد للصياغة، حوارات مضبوطة بمناية، "أشكال نصية" مجهزة بإتقان شديد.

الأشكال النصية

إذا كان المنطوق يفرض قانونه على صعيد النص متناه الصغر للأصوات والأشكال الأسلوبية، هو أيضًا يلعب دوره "صائغ، منظم، ومخطط للتخيلات" على مستوى "الأشكال النصية". إن الأشكال المسرحية تحتفظ بالفعل بقدر كبير الاختيار المسئول، ولا تقتصر على أن يكون مضمونًا مستقرًا. إنها تنقسم إلى نوعين: الأشكال الدرامية المعروفة مثل النزاع، الهجوم والدفاع في المشاهد التي تتتازع فيها المشخصيتان، والأشكال المفتوحة وغير المحددة في المسرد والمونولوجات، والأحلام التي لا يخضع فيها المثلون لقوانين المكان والزمان، ولكن إلى التخيلات والأحلام. في هذه الحالة الأخيرة، خصوصًا في المشاهد إلى التخيلات والأحلام. في هذه الحالة الأخيرة، خصوصًا في المشاهد من الرابية المنطق يهرب من

الرقابة العقلانية للتبادل الحوارى، وتكوّن مادة نصية، نسيج نص يجب الإمساك بتنظيمه النطوق.

إن منطق المنطوق في المشاهد يهدد في كل لحظة تفجير الإطار الضيق والصارم للمشاهد الدرامية والمرتبطة تمامًا، كما لو كان تصوير Steiner أو الصارم للمشاهد الدرامية والمرتبطة تمامًا، كما لو كان تصوير Cormann القدرة على هذيان Nathan يعتفظان من التخيل الأصلى لكورمان Tormann القدرة على هك كل شيء وإذابة كل شيء، وكما لو كانا خاضمين لبدأ تصور الحلم. كان فرويد Freud يشير بكلمة تصور Freud للتمبير عن Lacan يترجم هذا التمبير حرفيًا: "أخذ في الاعتبار تصور الحلم" (أوكان لا كان Lacan يترجم هذا التمبير كالآتي "مراعاة لطرق الإخراج".

تصور الحلم

التصور هو الطريقة التى يحدد بها الحلم علاقاته بين الأفكار، خصوصًا الهوية، التتقل، التزامن، التتاقضات، واختصارًا كل ما يكشف عن عمل الحلم، كل ما يصل بين موضوع مرثى وآخر، كل ما يسمح بتقديم أفكار بصورة مرئية دون أن يكون ضروري المرور باللغة من أجل تفسير حلم المشهد 11، يجب إذن التمييز بين المنطق الداخلي ومختلف أطواره، إعادة بناء السيناريو الذي يقود الحائم من موضوع إلى آخر، مما يحدد إدراكه حتى نداءه الأخير ("ياغبي" أو اشتقاقيا، الذي يتقدم بدون عصا، الذي يعرج مثل أوديب Ocdipe، الذي يكون دائمًا الأخير في الفهم عندما يكون الموضوع يخصه).

Prise en مقال J. B. Pontalis و J. laphanche مقال مقال (۱) ملبقًا للترجمة الغرنسية لـ J. consilderation le la figurabilite, Vocalrilaire de La Psychanalyse باريس PUF عام ۱۹۲۷

هذا التصور، أو لنعد للمعنى الحرفى للغة الألمانية Darstellbarkeit . هذه الإمكانية للتقديم ، يستخدمها Steiner بكثرة، ولكن الأشكال التى يبدعها تبدو له غير مناسبة ويقوم بمسحها بانتظام (صفحة ٢٣)، كما لو كان يريد أن يتضمن (أو يمحو؟) المخلوقات المحشية لماضيه.

فى علاقته بالآخر، يستخدم هو، بطريقة استحوازية، تعبير "هل نتخيل" 'Figurez - Vous'
مطريقة القول إن الآخرين يجب أن يتخيلوا ما عاشه ويبقى غير متخيل بالنسبة لهم. منذ عشرين عامًا، يحاول أن يتخيل ما رآه وفعله، مع علمه أن هذه الصور لا تصلح للتقديم، وأن فقط الحلم والتخيل والفن لديهم ما يكفى "مراعاة تجاء ما هو مقد" (متصور).

هذا التصور للحلم، أليس ما يصفه كورمان Cormann كمرض لتخيله الشخصى". في هذه المواجهة لهاتين الشخصيتين المتناقضتين، واللتين تظهران في النهاية كثيرة التشابه، إن كورمان Cormann يستخدم، بطريقة شبه حرفية، الصور وردود الأفعال التي تخصّه (وتخصّنا). وهذه هي الطريقة الوحيدة بالنسبة له للوصول إلى تخيله، لتقييم ومراقبة كيف يعبّر هذا التخيل عن رغبة واحيانًا يجد حلاً للنزاع.

٢ - الفصل الثاني: الأداء المسرحي:

عندما نقرأ النص الدرامى، فإن عرض تخيّل المؤلف قد تم، وحينتُذ يبدأ القارى، رحلته في النص وفي رأسه، وحرّ في تخيل كيف يمكن لحرفيي الإخراج (ممثل، "مدير"، مهندس ديكور، إلخ) أن يؤدوا،

⁽۱) خصوصًا صفحة ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٢، ٣١، ٤١، ٣٤، ٤٥، ٥٥، ٨٧ .

نعن هنا في المرحلة الثانية لكورمان Cormann، المرحلة الثريَّة بصفة خاصة! - والتي "يتغيّل فيها كل الآخرين".

لقد قمنا بالإشارة في مكان آخر⁽¹⁾ عن كيفية النص الذي تم إخراجه في التون بلون آخر تمامًا عن النص المقروء "على الورق". بما آننا هنا لا نتناول سوى النصور المنشورة، وليست النصوص بداخل تتفيذ إخراج، فعلينا أن نتراجع في فصل ريطة الخيوط التي نسجها كل الحرفيين. ومع ذلك، وبغضل كورمان فصل ريطة الخيوط التي نسجها كل الحرفيين. ومع ذلك، وبغضل كورمان طريق إخراج تقديري، "بملامات المسرحة" ((B))، موقف منطوق ((B))، ارشادات مشهدية ((B))، ما هي آثار التصور التي يمكن رفعها في هذه الكتابة؟

نلاحظ قبل أى شيء أن الإرشادات المشهدية كثيرة جدًا ومحددة، تسجل الفعل في الزمان والمكان، تتنبأ باستخدام الأشياء وتفاصيل الأداء. هي علامات تساعد على تصوّر الأحداث المشهدية. في مشهد الكابوس (مشهد ١١)، تقوم الإرشادات المشهدية بوظيفة السيناريو، البروتوكول التجريبي للأفعال التي تحدث، كما لو كان "Nathan الحالم النائم مانيكان" (صفحة ٧٣)، كقرين خيالي لكورمان Cormann، يعرف تهامًا تشفيل الآلة الحالة.

إن عرض التخيل يتم إذن، خصوصًا في أوقات الكتابة خارج إطار الحوارات الدرامية ونزاع الشخصيتين، في هذه المونولوجات (مشهده) لحلم اليقظة (مشهد ٣)، للكابوس (مشهد ١١)، فإن الكتابة تعتبر آتية بعد الدراما: هي تهرب من التبادل الحواري نحو نصية تتقدم بطريقة ترابطية (وليست جدلية)، بدهمات وانزلاقات المنطوق. إذن هذا لا يمكن حدوثه إلا خارج اللفة، في لحظات تكون فيها الرؤية التخيلية قادرة على تصور الواقع.

⁽۱) بافیس Nathan، باریس، L'analyse des spectacles :P. Pavis، عام ۱۹۹۰، صفحة ۱۸۲ - ۲۰۶

يبدو إذن من الطبيعى أن نتحدث مع كورمان Cormann من ربطة الخيوط المقدِّدة، مازجًا مؤلفًا، نصًا، ممثلين، آداءً، مخرجًا، إدارة، ديكور، إلخ، لأن النص يحمل كل هذه الآثار مسبقًا. هذا الحدِّس عند كورمان Cormann يطابق فرضيتنا للتواصل بين المؤلف، ممثل، مشاهد من خلال الإبداع "الوحشى" للمتفرج^(۱). يبقى أن ندرس "في أي استعداد، في أي مشروع نجد المتفرج؟"

الفصل الثالث: استفهام المشاهد: المناداة

المسرح ودوره ككاشف

المسرح ليس فقط مكتوبًا، يتم استقباله، في آخر تحليل، الذي يحدد مالامته هو المتلقى. هذا هو أيضًا موضوع دائمًا الإعصار : مع رغبته لإخراج "الملك لير" Le Roi Lear من يتوقع Goldring أن هذه المسرحية ستظهر على السطح تاريخًا طويلاً حزينًا ومغزونًا. هي في الواقع المسرحية التي قام بادائها Steiner في معسكر الاعتقال في تيريزين Terezin، وعند إعادتها بعد خمسين عامًا، اضطر لأداء عمل مسبق على نفسه. كرد فمل، Goldring سيميد تحديد حياده وهويته. وبتوحّده مع لير Lear، هذا "القذر المجوز"، Steiner يدخل في عالم المعمل الأدبي، ولكن ذلك يحيى إحساسه بالإدانة، برغم رفضه لها:

"لا يوجد شخص مدان، لا أحد، أقول لا أحد، سوف أُبرئهم جميعًا" (٦٥).

"أما أنا، فإننى ضحية أكثر من متهم" (صفحة ٧٤).

⁽١) انظر الفصل الأول ٤ ، ٥ .

إن مسرحية شكسبير Shakespeare، التى أخذ منها وترجم معها كورمان Cormann مقاطع بحرية، هى منبع ثرى لتداخل النصوص ملى، بالإيحاءات الخاصة بالإدانة والشيخوخة التى تنهل منها الشخصيتان. وبما أنها أصبحت خيالاً فى الخيال، فإن مسرحية "الملك لير" تأخذ كل واقميتها المرجمية وتكسب موضمًا تناقضيًا لنبع لا ينضب من الشواهد والحقائق. كل واحد يجد فيها تبريرًا لقضيته فى هذه اللحظة حتى آخر الشواهد التى تحرّر الأصدقاء من ضرورة إعادة ما تنظره منهم التقاليد والقيم:

'نقول ما نشعر به، وليس ما يجب أن نقوله' (صفحة ٨٨). شكسبير Shakespeare مثل الأدباء الآخرين المذكورين بجملة واحدة (ريك Rilke، هثلر Hitler، هوس Hess، سارتر Sartre) يعيلون إلى الإذابة في مكان واحد يجمعهم وهو الخاص بكورمان Cormann، وأن ينسجوا في نسيج النص، خصوصًا ما يغض الهذيان (مشاهد ١٦) والأحالام (مشهد ١١) في المناطق أما بعد الدراما أ. القراء فقط هم الذين يلاحظون ذلك بضضل هلالين مزدوجين. إن تدخلهم يثرى القراءة، بدون أن يكون ذلك ضرريًا للفهم، على أية حال، المسرح لا يكشف إلا ما هو موجودًا هنا فعلاً. أما بالنسبة للأنا "المجزئة" (صفحة ٤٦) للشخصيات، فهذه راحة لا تقدر.

إعادة تكوين الأنا

لأسباب مختلفة، ولكن فى الواقع متشابهة، فإن الفنانين المسرحيين لهما أنا هكذا يصف كل واحد منهما الآخر. يعتبر Goldring أن من "واجبه كشخص مجزىء أن يذهب بجوار لير Lear، هذا المجزىء القائد" (صفحة ٤٦). فى الحقيقة، برغم خلافاتهما الظاهرة، فإنهما متفقان ويجاهدان فى وضع فى الاعتبار وضعهما الحقيقى، قبل أن ترتق رويدًا رويدًا الأنا، الخاصة بكل منهما.

وهكذا ورويدًا رويدًا، هذه الأنا يعاد تكوينها، فهى لا تصلح لهاجمة الآخر، ولتهديده، ولكن لإقامة حوار هادى، وبدون خلفيات. الكلمة المقدّدة تصبح سلسلة، وتفككًا، حتى تسمح للآخر برؤية ما بداخلنا، وينفتح للحوار والتبادل، وحتى يرى نفسه فى الآخر، ونفس الشىء يحدث للمشاهدين الذين يحضرون تغيراتهما: يجدون وحدة بسبب انتباه مشتت، فهم يقومون بإعادة لصق أجزاء الأنا الخاصة بهم، ويجدون من خلال تقربهم من هذين الرجلين وحدة المسئولية، التى يتم الحصول عليها بإضافة إدانة Steiner وعدم مبالاة Goldring.

المطابقة

يجد المتفرجون أنفسهم مأخوذين بمعركة القمة بين المثلين الفذّ والدير البارع، فهم ليست لهم حرية اختيار الجانب الذي ينحازون إليه، ويتوحدون بسهولة، وبالدور، الشخصين كما لو كانا وجهين لشخص واحد. كما يحدث لهاتين الشخصيين، واللتين توافقا حتى لو كان ذلك في الانتظار اللانهائي والتنازل عن أي مشروع خارج المنزل (صفحة ٨٩)، فإن المتفرجين يتواجد لديهم شعور بالتوافق مع الذات، ويتمتعون بلذة التوحد مع هذه المخلوقات الخيالية.

فى عملية التوحد، يبنى الفرد نفسه عندما يجد فى الآخر ذاته، مثيله، عناصر يعتقها. وبعكس المظاهر وبعد بدايات صعبة، تتوحد كل شخصية مع الأخرى، Nathan، الذى كان فى بادىء الأمر حذرًا وغير متجاوب، يتوحد فى النهاية مع Steiner. هو يفهمه بالمطابقة، لايحكم عليه وهو مستعد لاحترام قراره

الا يؤدى دور لير Lear، لدرجة أنه يختار أن يبقى بجانبه، وأن يبقى على شعلة المنزل. وبالتوازى، يساعد Steiner Goldring في إعادة إيجاد ماضيه، ويقيم نسبوية بحثه عن النجاح. فهو لم يعد رافضًا لفكرة أن يقدم نفسه، وأن يقوم بتقديم "صورته الذاتية في شخصية لير Lear" (صفحة ٨٨).

فى هذا القبول للآخر، فى هذا التوحد معه، التنازع بين الأنا الخاصة بكل واحد منهما يجدان أخيرًا السلام. إن المتضرج يسلك طريقًا موازيًا، ويختار بين المواقع التى كانت فى البداية متناقضة للشخصيات، ثم يقترب أيضًا من انسجام المنزل، حتى لو كان هذا الانسجام قصيرًا وضعيفًا. سوف يشمر حتمًا أن هناك نداء موجهًا له عن طريق هذا الفعل أو ذلك القرار، ويكون لديه "اليقين السرى أنه له (وله وحده) يكون موجهًا.

الاستفهام (المناداة)

هذا التوجه له وحده، ما كان التو سير Althuser يسميه "الاستفهام" (١) بقصد مناداة النفى والمشاهد أيضًا فى محاولة الفهم والمشاركة، يمثل توقيع المتفرج فى العمل الأدبى، علامة التأثير الذى تحدثه المسرحية عليه.

ماذا نأخذ من المسرحية ، من التخيل الأصلى لكورمان Cormann حتى لو كانت 'القضية اليهودية' ليست في قلب اهتماماتنا، سوف نشعر بالتأكيد بالتأثر من هذه الردود المعاكسة للأفعال تجاه الإدانة الفردية والجماعية، تجاه ما يسيطر على Steiner أو برود Goldring. نحن نبحث عن المكان الهندسي بين

Louis Athusses: pour Max. Paris. Masqero. 1965.

⁽١) لويس التوزيز الاستفهام: من أجل ماركس، باريس ماسبيرو ١٩٦٥ .

هذه المواقع المبالغ فيها . وهكذا نجد انفسنا مأخوذين منحازين، لاستخدام صورة سارتر Sartre . مهما كان انفساخ الشخصيات، موقفها المماكس، قدم افكارها أو حداثتها، سوف نقبل مواقعها ونعتبرها شرعية ومكملة، سنلعب الدور الذي يسمح لنا باصطحابها من الصراع إلى الاتفاق. وفي النهاية، سوف نقبل هذا "سوء التفاهم الأخير" لكورمان Cormann، أن المسرح، كل مسرح، يعمل لنا، يتوجه إلينا، لا يخص سوانا، باختصار لا يقسم إلا بنا. إنه طبقًا للعبة كلمة المؤلف لهذا "الإعصار دائمًا" في عمل، "مسرح حام" : مسرح لا يكون إلا بالتخيل الذي يثيرنا ومسرح حام، مثالي، ضروري، لأنه يمستنا ويشفينا أكثر من أي دواء.

الشرح، هو فن سوء التفاهم، الاقتناع بأن النص لا يتجه لسواى. هذا سوء التفاهم، هو إذن سوء تفاهم طيب ضرورى، والمتفرج وحده هو الذي يمكن أن يجعله شرعيًا. هو الدليل على أن المتفرج قد مرّ مرورًا طيبًا على تخيّل الكتابه، وأنه قد استخدم بنفسه تخيله وانتباهه العائم، وأنه قد أدى عمله على النص ، دون أن يتنازل عن عقلانيته، وعن معناه الشكلي والرمزي.

قراءة النص أو الإخراج، هي إذن التمرّف على الأشكال النصية، منطق المنطوق على كل المستويات المكنة، ولكنها أيضًا معرفة الرجوع والصعود نحو تخيّل المبدع، إلى منبع النص قبل النزول وإعادة الدوران في الاتجاء الآخر، من المؤلف إلى النص ومتفرجه المستقبلي، كما حاولنا أن نقمل هنا، ونحن سائرين وراء أفكار كورمان Cormann. إنه من الواضح أن ترميزية علم النفس لا تلغي التحليل الدرامي، النصى، الرمزي، ولكنها تغذيه.

الإعصار يثيرنا دائما

تمرينات تحضيرية

 الحيوانات والأصوات: في المشهد ١١، أوجد حركة حيوان لتقديم الحشرات وكذلك مختلف الأصوات.

٢- تصور الحيوانات: ارصد مختلف الحيوانات التي جاء ذكرها في النص
 وقم بتأليف لكل واحد منهم حركة أو صدخة تميّزه. قم بأداء الدورين لهذه
 الحيوانات.

٣- شكسبير Shakespeare: استخراج من المسرحية كل الشواهد الخاصة بشكسبير Shakespeare، وقم بأدائها كحوار بين Steiner و Goldring.

٤- عناوين المشاهد: استخدم العناوين كتعليمات للارتجال بين الشخصيتين.

 ٥ - "سبب الرعد" (صفحة ٧٣): تخيّل وقم بأداء السبب والشرارة التى تربط جملة، ردّ، مقطع بالتى تليها، واشرح بالأداء الصلة بين السبب والتأثير.

 ٦ - استيهام "تخيّل، حلم، سهر، إلخ": قم بأداء فقرة من مشهد، أو مشهد قصير، كما لو كان حلم يقظة، كابوسًا، تخيّلًا، استيهامًا إلخ.

خاتمة

الفن المسرح*ى الفرنسى المعاصر:* يعض ا**لاتجاهات**

قد اعطت هذه المسرحيات التسع، التي تم اختيارها صدفةً، بهدف عرض واحد وهو اقتراح اختيار واسع لمسرحيات واستعراض تتوّع وجهات النظر، انطباعًا عن وحدة اهتمام، كما لو كان مؤلفو هذه المسرحيات قد اتفقوا على الأساس.

ومن أجل مـزيد من الوضوح، سنعيـد أهم نقـاط الرسم التى قـدمناها عن التعاون، كتمبيرات مقارنة، وكذلك تساؤلاته الضمنية.

١) النصية

إذا كان من المفترض أن كل نص هو نسيج مصنوع من نصوص أخرى، شواهد، إيحاءات ثقافية، فإن هذه المسرحيات لها نسيج نصى مكثف جدًا. فهى مقروءة، حرفية وأدبية في آن واحد.

أ) - 1- القراءة، والحرفية والأدبية.

باستثناء "أنت، يا من تسكن الزمان" لنوفارينا Novarina، فإن المسرحيات التى تضمئتها دراستنا مقروءة تمامًا: أن القارىء قادر على تخيّل موقف ،حيث يجد فيه المنى. وإذا ما قارناها بالفترة الماضية، فترة العبث أوبيكيت Beckett فهى مفهومة، على الأقل في تفاصيل كتابتها، أكثر من قصتها أو في النص الضمنى اللاشعوري والأيديولوجي. أبسط شيء، لقراءتها، هو أن تأخذها حرفيًا، بدلاً من أن تحاول أن تجدلها معانى مجازية أو خفية.

وبالرغم أن هذه المسرحيات معقَّدة، ومتعددة المعانى، وأحيانًا كثيرة لا تقرر شيئًا، فإنها تسمح بفك رموزها من أول درجة. هى لا تهدف أساسًا إلى تقديم أو وصف الواقع، هى تؤكد نفسها كأشياء جمالية حساسة مقبولة تمامًا.

هذا إضافة إلى أن النصوص تؤكد على خصائصها الأدبية، لأن مؤلفيها يأتون في أغلب الأحيان من الأدب، من الرواية بصفة خاصة من عالم الرواية (ساروت Sarraute، فينافر Vinaver، كولتاس Kaltes، ريزا Reza)، هذه المسرحيات ليست على الإطلاق سيناريوهات يمكن إهمالها وليست تجزئة مقررًا لها أن تختفي في الإخراج، هي أيضًا ليست، كما حدث منذ سنوات مضت، أجزاء أو خامات تم تجميعها على عجل من هنا وهناك، حكاية "صنع مسرح من كل شيء" (فيتاز Vitez)، ولكن هي أعمال أدبية أصيلة لمؤلف صادق، ذات موضوع قيم، بعد شطات المدرسة البنياوية. هذه المسرحيات لمؤلفين (كتَّاب وليسوا كاتبو "سيناريو") هي أعمال أدبية، وليست مجرد مخطط جمالي لها أو نسيج مبديء للارتجال والأداء . هي قطع تمت كتابتها "للمسرح"، لكتَّاب بعرفون جيدًا كل خباياه، ولكنها ليست مكتوبة من أجل إخراج تمت مواجته في اختياراته. إن مؤلفي هذه المسرحيات، باختلاف مؤلفي الجيل السابق، حريصون جدًّا على عدم التبعية، من أجل البقاء، لمزاج مخرج وهم يركزون على إنتاج نصوص مستقلة، تحمل في طياتها قيمة شعرية وأدبية. إن بعض صفحات 'دائمًا الإعصار' و 'في وحدة..." أو" كنت في المنزل..." تعتبر ذات قيمة أدبية عالية، مع التركيز الفنائي لقصيدة نثرية ذات الأشكال الدقيقة، والإيقاع المؤكد.

مع ذلك، فإن هذه المسرحيات الكتوبة بلغة أدبية جداً تتاول في كثير من الأحيان موضوعات كثيبة (تجارة المهمشين، الرغبة في القتل، الوحدة ، حصر لقصص الحب السابقة). إن التتاقض بين الشكل والمضمون يذكرنا بالتتكرات البطولية - الكوميدية الخاصة بالقرن السابع عشر والثامن عشر، سواء كانت الحدثلقة إيجابية (كولتاس Koltes ، لاجارس Legorce) أو سلبية (دورنجر المستبعة التعبير في شيء من التصنع: التعبير يأخذ شكلاً أدبيًا مبالغًا فيه (كولتاس Koltes ، كورمان Cormann ، لاجارس يأخذ شكلاً أدبيًا مبالغًا فيه (كولتاس Koltes ، كورمان (Koltes ، المسلوف (في وحدة ...)، الشخصيات تكون في مواقف متناقضة ومتنافرة: تاجر فيلسفوف (في وحدة ...)، طبيب فنان (فن)، ممثل دبّ (دائمًا الإعصار). على عكس ذلك، فإن التحذلق طبيب فنان (فن)، ممثل دبّ (دائمًا الإعصار). على عكس ذلك، فإن التحذلق الأدبى وهذا التصنع في التمبير لايمحوان صدق الشخصيات والمواقف.

A - ٣ - بلاغة

إن التصنع كثيرًا ما ينادى الصور البلاغية، كذلك الكتابة تمتبر ذات تمقيد بلاغى. وبفضل ركاثرها القوية الصوتية والحركية، فإن الجملة تبدو صافية ومتصلة (لاجارس Legorce، كولتاس Koltes، فينافر Vinaver). إن البلاغة الخاصة بالجملة الطويلة يصاحبها أحيانًا رجوع إلى الشفهية الخاصة باللغة الشعرية، إذا كانت غنائية (كنت في المنزل)، أو صوتية (أنت، يامن تسكن الزمان) تخيليلة (دائمًا الإعصار) أو يومية ("رغبة في القتل"، فن"). إن النموذج البلاغي الكلاسيكي، في تقاليد التراجيديا الفرنسية على سبيل المثال، مازال يبهر الكتاب المسرحيين.

حتى أكثر المسرحيات واقعية لدورنجر Dorringer أو مينيانا Minyana لا يستبعدون اللجوء إلى البلاغة فيما يخص البناء، استخدام أساليب أسلوبية و'الأشكال النصية' الكبيرة'.

A - ٤ - أنماط الكلمات

كثيرًا ما تعود بلاغة النص إلى وجود ثنائى يحمل الجزء الرئيسى فيها، أو مبارزة أو مشادة كلامية (كولتاس Koltes)، ساروت Sarraute، ريزا Reza) أو مجموعة أصوات (لاجارس Lagarce)، تعدد أصوات ونظام أصداء (فينافر (Vinaver) تنتهى بنسج شبكة دقيقة من الإيعاءات والتكرارات. إن تتوع أنماط الكلمات كبير: فهو يبدأ من العراك ("دائمًا الإعصار") إلى الشائى والكورس (كنت في المنزل"، بداخل نفس المسرحية، لا يتردد الكاتب المسرحي من تغيير مستمر لاستراتيجيته: يلجأ كورمان Cormann تباعًا إلى الحوار الحي، إلى المونووج الحُلمي، إلى الصوت المسجل، إلى تعدد الأصوات (مشهد ١١). يضع فينافر Vinaver في نفس المكان متحدثين ينتمون إلى أزمنة مختلفة، وتخضع كلمتهم إلى اتجاهات متغايرة.

يعود الحوار بكل قوة، بعد المسرح الملحمى، و المونولوجات الفنائية واللامسرح (مسرح العبث) والمسرح والوثيقة المُمسرحة، ولكن هل هو نفس الحوار؟ إنه لم يعدف فعلاً إلى تباذل وجهات النظر أو الحجج حيث إنه مشدود بالعديد من الرود (لاجارس Lagarce، كولتاس Koltés).

كل أنماط الكلام تبدو حاليًا مشروعة، بما فيها السرد، التراكمات (مينيانا Novarina)، نوفارينا Novarina)، الحوارات متداخلة. إن ممركة الأنواع الأدبية ("هل هو مسرح أم لا") غير واردة نهائيًا، ولا أحد يتسامل الآن إذا كان النص

يقدم خاصية مسرحية أو يقدم نفسه "للترجمة" بلغة المسرح. إن النصوص (وهذا التعبير كثيرًا ما يُفضّل على تعبير "مسرحيات") يجب أن تؤخذ كما هي، في الدرجة الأولى، بدون نص ضمني، كما لو كانت هذه النصوص ليست بعاجة إلى موقف درامي مُسبق لكي تكون.

1 - دراسة الميمات. (المضمسن المسرحي)

بخلاف - تقريبًا - موضوع الغيرية، لن نجد في هذه المسرحيات التسع تيمة مشتركة. على الأكثر سنلاحظ أن كتًابنا يتجهون إلى تيمات عالمية، غير مرتبطة بالواقع الاجتماعي (مثل دورنجر Durringer) أو الثقافي (عند ريزا Reza). هذه التيمات المالمية، إذا كانت عاطفة (فينافر Vinever)، أو الشعور بالوحدة (كولتاس Koltés)، التهميش (مينيانا Minyana) أو الأسرة (لاجارس Lagarce) يتمرف عليها الجمهور في الحال، فهو يعشق أن يجد على المسرح مسائل تحرّك كل يوم حياته الداخلية، إن التيمة المشتركة، هي في الواقع مشكلة الإنسان لإعطاء معنى لعالم محروم من مركز ومن قيم ثابتة. قليل من المسرحيات، في الكتابة الدرامية الفرنسية الماصرة، تتمرض بصراحة للمسائل الاجتماعية الراهنة: انشقاق اجتماعي، فقر، تسلط وسائل الإعلام، العولة.

هل كل شىء إذن مركَّز على الحديث عن الغيرية والإحساس بوجود الآخرا والغير؟

يميش الإنسان أزمة هوية عميقة. هذه الهوية لم تعد تعطى له بسهولة، فهى معتاجة إلى اكتشاف، أو حتى يجب اكتسابها، إن الكتابة الدرامية، والفن عمومًا، يجب أن يساعداه، كل من المسرحيات التمسع. فى "اتفه الأسباب" (من أجل نعم أو من أجل لا - لساروت)، الهوية الإنسانية تتحول إلى H1 و H2، وجهان فى نزاع لاتجاهين مختلفين للشخص، من يقول نعم ومن يقول لا، من يعيش فى العالم ومن يبتعد عنه. إن الغيرية مُؤسسة للغة وللطبيعة النزاعية للإنسان.

فى 'وحدة...'، التاجر والزبون يتواجهان من أجل المتمة فى اللعب بالكلمات، ولكنهما يحاولان أيضًا إصلاح الجدلية الخاصة بالرغبة والتجارة، وأن يعيدا التبادل الذى أوقفه الرفض الفردى للانفتاح على الآخر.

فى "الإعصار دائمًا"، يمر البحث عن الهوية بالنسبة لـ Steiner بإدراكه لإدانته وبالنسبة لـ Goldring بقبول مصيره اليهودى، إن الماضى يلاحقهما، مثل الإعصار، وينتهيان بقبول هذا الجزء من ذاتهما، بدلاً من الهروب أو نكران وجوده.

فى 'صورة امرأة'، يبحث القارىء عن الهوية الحقيقية لصوفى Sophie، ما يحركها، واللفز الذى يجعلنا نحب إما مبكرًا جدًا وإما مؤخرًا جدًا. معرفة حقيقة الآخر، هو ألا تكون وحيدًا فى معرفته، هو أن تشارك الآخر الجزء الخاص بنا من الحقيقة.

فى 'فن'، هويّة الأصدقاء الثلاثة تعكرها استحالة الحكم على الفن والعالم بصورة جماعية، بينما أقنعتهم الصداقة أن في استطاعتهم مراقبة ذوق وحياة الآخر.

إن الغيرية أكثر من تيمة، هي مبدأ تأسيس في كل تبادل إنساني. بهذا المني، هي تحتل بالضرورة موقعًا في مفترق الأعمال الدرامية. إذا كانت الغيرية مبدأ لغة درامية مع ضغط، وحبكة وشخصية. فلن يدهشنا ذلك، ولكن من غير المنظر

أن تكون أيضًا التيمة المتسلطة على الفن المسرحى المعاصر، هي تعبر على كل حال بصورة جيدة عن رغبتها المؤكدة في التواصل مع الغيرية. إننا نحاول إثارة الأخر من أجل أن يتكلم (كولتاس Koltés، كورمان Cormann)، نحاول أن نشتبك معه (ريزا Reza، دورنجر (Durringer)، ونذهب إلى نهاية النزاع (ساروت Sarroute، فينافر Vinaver، مينيانا Minyana). بفضل الغيرية، أعاد مؤلاء المؤلفين بناء الملاقة الإنسانية، مهما كانت النزاعات، فهم يجدون وحدة ضائمة، يقابلون الآخر في ذاتهم، وبالمكس، لقد انتهى الأمر بالنسبة لمونودراما بيكيت Beckett والفرد الذي يحفر في ذاته بحثًا عن مخرج غير موجود. كل واحد يحاول أن يعيد بناء رياطه بالآخر، برغم الوحدة.

مثل هذه الدراسة التيمية المركّزة على الفيرية تتطلب فنًا مسرحيًا يسلّط الضوء على الدرامية أكثر من الضوء على الدرامية أكثر من المسرحة.

۲ – فن مسرحی

٧- ١- هل هي عودة للدرامية؟

يبدو أن المسرح قد استماد ثقته فى نفسه فى لفة درامية حيث تسود من جديد (بعد العبث ومسرح الصور) "الحجج" (فعل، قصة، شخصية)، ليس فقط عند كتّاب المسرح الذين يرتبطون بالحوار والمسرحية المبنية بصورة طيبة (كورمان Cormann)، ولكن أيضًا عند الذين يهتمون بالمنطوق المسرحى والبناء الدرامى، وهم يتحدثون بالماضى فى مقاطع طويلة (لاجارس Lagarce، كولتاس Kaltés، وأحيانًا: كورمان Cormann، ريزا Reza).

۲ – ۲ – هل هو قالب مشترك؟

هذا الاهتمام بالحوار، والصراع والسرد نجده لدى أغلب هؤلاء الكتّاب المسرحيين، إلى حد أننا نتساءل إذا كانت كل هذه المسرحيات لا تستخدم نفس المسركيين، إلى حد أننا نتساءل إذا كانت كل هذه المسرحيات لا تستخدم نفس الشكل الكبير، يكتفى به كل مؤلف ويملؤه ويلوّنه على طريقته: الكشل الفنائى اوالدرامى الجديدان لحنين فردى، لشكوى أليمة، لذاتية شعرية، لنداء للعالم. ومع ذلك فإن هذا النداء لا ينتظر من العالم ومن المسرح أى ردّ مباشر. كل هؤلاء المؤلفين، في الواقع، مهما كان اختلافهم، يشتركون في استخدام جديد رمزى للنصوص، أسلوب تحليل يختلف من التحليل البسيط الدرامي، الذي يصف النصية وصلتها بالفن المسرحي.

٢ – ٣ – هل هو فن مسرحي جديد؟

هل يعنى ذلك أن الأشكال كلها جديدة وأن هناك فنا مسرحياً جديداً الإنا ها ما قارنا هذه الكتابات بسابقاتها، خصوصاً كتابة العبث، فإن هذه الكتابات لا تكون فنا هذه الكتابات بسابقاتها، خصوصاً كتابة العبث، فإن هذه الكتابات لا تكون فنا مسرحيًا جديدًا. التجديد حدث خصوصاً مع فينافر Vinaver، كولتاس Koltés و إلى حد ما افى الواقع إن فينافر Tagarce لا يغمل شيئاً سوى السير على خطى تشيكوف Tchékhov، مع التخلص من اتجاه الكلمات والتقتيت للحوارات الكلامية. يعيد لاجارس Koltés عدة أساليب من الدراما الساكنة لميترلنك Msaeterlinek. أما كولتاس Koltés، فإن فن المسرح، الذي يتغير من مسرحية إلى آخرى، يبقى مرتبطاً بالصراع والشخصية، حتى إذا بقى رهان الحوار والتجارة غير مؤكد. في أغلب الوقت، يقدم الفن المسرحي نفسه كبناء انتقائي. تتمايش فيه العديد من التقنيات، خصوصاً البناء نفسه كبناء انتقائي. (Corman بعد الحداثة (ريزا Reza)، كورمان (Corman)).

٢ - ٤ - أي نظرية للأنواع الأدبية؟

لا يأتى الحلّ من نظرية الأنواع الأدبية، لأن الأشكال المتغيرة جدًا لم تمد تدخل في فصائلها المعارية والساكنة. التناقض الدرامي/ الملحمي لم يعد يعمل، لأن المؤلفين يمزجون بسهولة سردًا طويلاً مع تبادلات حيّة. وإذا ما تعدينا الحل دراميًا/ ملحميًا، نجد أنفسنا في مواجهة فن مسرحي مفتوح، بلا كوارث، بلا تضعية، بلا خاتمة وبالتألي بلا إرادة للختام. في كل المسرحيات التي تمت دراستها، الخاتمة مفتوحة، متروكة لتقدير القاريء، حتى إذا كانت النبرة الساخرة أو الوقحة التي تغلف المسرحية تترك مع ذلك معرفة الوضع النهائي، سقوط المسرحية: عودة إلى خانة الرحيل بالنسبة لـ H1 و H2 في "لاتفه الاسباب"، بالنسبة للأصدقاء المتصالحين في "فن"، بالنسبة للنساء في كنت في المنزل" اللاتي تستمر في الانتظار.

إن صفة ما بعد الحداثة أو ما بعد الدراما لا تأتى بأى إيضاح، والحلم الخاص بنظرية الدراما ما بعد الحداثة المبنية على نموذج زوندى Szondi (1) لا يتوقف عن الابتعاد. إن النظرية تتحرك في النصية (A) فقط وتدعو إلى ترابط هذه الفصيلة مع المفاهيم الدرامية الصرفة (من 1 إلى ٤).

هذه الصلة بين النصّية والفن المسرحى تكوّن الكتابة، بمفهوم فوضوى، وينظرية غير مكتملة، ولكنها أساسية بالنسبة لهذه المسرحيات الماصرة.

⁽۱) بیستسر زوندی Thérie du drame Mooderne : Peter Sczandi، لوزان، عسام ۱۹۸۳، ترجمه من الألمانية باتريس باشيس patrice pavis

في مواجهة نقاط ضعف الفن المسرحي، غير المجدد، واختفاء الشخصية أو الشخصية أو الشخصية الشخصية الشخصية الشخصية المضادة، نصل إلى التركيز على إبداع نصية جديدة، مساحة خطابية حديثة. والمقصود بالنصية، هي الوسائل البلاغية والأسلوبية للخطاب، الميكانزمات النصية. فمن النصية، يبدأ التحليل بسبب عدم التجديد في الفن المسرحي واختفاء الشخصية وأفعالها.

٣ - الشخصيات

برغم كل شيء، الشخصية لم تختفي. بعد الرواية الجديدة، كان الظن أن الوقت قد جاء لذلك. وهكذا عند بيكيت Beckett أو ساروت Sarroute، لا تحمل الشخصية سوى أرقامًا وحروفًا. ولكن الشخصية تستميد أخيرًا عافيتها.

إن القطع المنفصلة الصورة امرأة تعطينا رويدًا رويدًا صورة أكثر اكتمالاً للشخصية، ودوافعها، ومعيطها، ويستعيد الكتّاب المسرحيون الرغبة في كشف جوانب حميمية للشخصيات، للمتفرجين (دورنجر Durringer، مينيانا (Minyana). وتستعيد الشخصية جزءًا من هويتها، وليكن كوحدة للمتناقضات (عند كولتاس Koltés وساروت Sarroute وكوحدات تكميلية (عند مينيانا (Reza ويرس، ثلاثي او خوقة أو كورس، ثلاثي او خماسي.

وهكذا، برغم تواجد النصية في هذه الأعمال الأدبية، فإن فصيلة الشخصية لم تجد نفسها مذابه بالكامل. لقد تواجد رياط جديد بين الشخصية والنص: لم يعودوا مقصورين، وتأثيرات الشخصية عند كولتاس Koltés أو كورمان Cormann، لم تعد تمحوا النص، بل بالمكس. إن الشخصيات القوية جدًا

والتميزة جدًا في وحدة..."، عندما قام باداء أدوارها باتريس شيرو Chéreau وياسكال جريجوري Pascal Grégory، قد ساعدا على سماع النص المختط المحدد. ركائزهما الحركية والإيقاعية، وأداء نظراتهما الحركية والإيقاعية، وأداء نظراتهما وأوضاعهما – البلاغية المتموجة لجمل كولتاس koltés قد ساعدا على رسم الشخصية وإبراز النص. إن الشخصيات تحترم وتقيّم رقة النص، الفن الإلقائي للجملة بالانطلاق في تطبيع دقيق للغاية، وأحيانًا متظارف، للمتشردين. بطريقة مماثلة، في "الإعصار دائمًا"، نجد تأثيرًا قويًا للشخصية المتنازعة ولكنه سرد طويل أدبي وحُلمي، يستخدم بصورة متقنة جدًا وشبه مستقلة للنة.

إن الوصول إلى الشخصية لم يعد يمر بالضرورة عن طريق تحليل نفسى أو فعلى، فهو يتم بواسطة إمساك إيقاعى وصوتى للاتفاقيات، للإلقاء، لحركة الجملة، وهذا في إطار التقاليد الفرنسية الخاصة بالخطابة في مسرح ساروت Sarraute، كولتاس Koltés، لاجارس Lagarce أو كورمان Cormann، إن تأثيرات الواقع والأصالة وتأثيرات المسرحة أو البلاغة تكون مرتبطة جدًا وتنتاوب بلا توقف. نلاحظ ذلك في إخراج كولتاس Koltés الذي قام به شيرو Chéreau الذي قام به نورداي Nordey، وإخراج مينيانا Minyana الذي قام به بنفسه.

هذه التأثيرات الخاصة بالمسرحة لم تمنع، بل بالمكس، الوصول إلى الواقع، ولكنه وصول غير مباشر، يتطلب الكثير من قدرة التعاون من القارىء. يجب على القارىء أن يبذل مجهودًا كبيرًا لإعادة تكوين موضوعات (3، 1) المسرحية، التى لا تكون دائمًا سهلاً الوصول إليها منذ الوضع الساذج. هذه الموضوعات، كثيرًا ما تكون غير واضحة، وحتى عكسية ومخيبة للأمل، وهي لا تتصل بتعليل منهجى للمالم، هي لا تحاول أن تشرحه، وأكثر من ذلك لا تحاول تغييره، كما لو كانت مسئلة المنى، ممنى العمل الأدبى مثل ممنى العالم، قد أصبحت مُهملة.

٤ - أيديولوجية وشرعية

٤- رؤية للعالم بلا أوهام

هل يسمح لنا أن نبعث لدى كل هؤلاء الكتّاب المسرحيين عن رؤية للمالم تساند تجاربهم؟ لن نبعد أية رؤية إجمالية، أى قاسم مشترك. هم لا ينادون باية فلسفة، بأى تيار فكرى – وجودية، عبث، ماركسية – ولا أى حركة فنية. فكرة الانضمام لأى حركة تقدمية أجنبية، وأكثر من ذلك اعتناق فكرة أو تقديم نظام فلسفى، قد تقربهم. ناتالى ساروت Nathaklie Sarraute، على سبيل المثال، قد فكرت كثيرًا في الرواية وقدمت نظرية الانتحاءات، ولكن أفكارها عن المالم لا تظهر في مسرحها. يخشى فينافر Vinaver أيديولوجياته مثل أي مسئول عن النقابات ويدرك عمله ككاتب كطريقة لإعادة بناء الواقع. يمر كورمان Cormann بالتجرية مع شخصياته من ثقل الإدانة ويشير إلى الطريق نحو الغيرية والهوية بالتجرية مع شخصياته من ثقل الإدانة ويشير إلى الطريق نحو الغيرية والهوية المسرح.

٤ -- ٢ -- استخدام الواقع

ولكن ما هو الواقع الذي يمكنهم استخدامه؟ إن استخدامهم للواقع يتغير كثيرًا من حالة إلى أخرى. قليل من يعتقد منهم الشهادة مباشرة، شبه تقليدية، من الواقع (دورنجر Durringer). إن واقعهم في مكان آخر: في الخيال (لاجارس Koltés، كولتاس Sarroute، كولتاس Koltés نوفارينا Novarina) بالنسبة لهؤلاء الثلاثة، فإن الكتابة تعتبر طريقة رمزية للوصول إلى الواقع، نظرًا لعدم إمكانية تغييره.

وإذا كان لا يوجد معنى للضصل بين التراجيديا والكوميديا في هذه المسرحيات، فإنه من الصائب بالتأكيد أن نميّز أسلوبين لتقديم الواقع:

- كتقديم إجمالي وطبقًا لتجريد تحوّلي للجانب التراجيدي المأسوي
- كتقديم خاص وطبقًا لتصور مجسَّد للعالم للجانب الكوميدي الهزلي

إن غالبية مسرحياتنا تتميّز بالتعميم، التجريد، والابتعاد عن الواقع. من هنا نلاحظ هذا الجانب التراجيدى الجديد، الجاد، المتصنع، المجرّد، المجازى لأعمال ساروت Sarroute، فينافر Vinaver ، كولتاس Koltés، نوفارينا Novarina أو كورمان Cormann ، إذا كانت بمض هذه المسرحيات كوميدية، برغم هذا الابتعاد عن الواقع من خلال التقديم، فهي صدفة، كما لو كانت بالرغم عنهم، كما لو كانت مكافأة أو لذة خجولة قليلاً: خصوصًا في هفوات الشلاث نساء في "Tnuentaires"، وفي السخرية المريرة الخالية من الضحك أو كوميديا التعديد لدى كولتاس Koltés، في الاتصالات غير المتوقعة في الكلام لدى فينافر Vinaver .

إنه من الصمب جدًا أن نقيس إلى أى مدى هذه المسرحيات تُزرع في الواقع الاجتماعي. يمكن مقارنة الطريقة التي تفرق بين هؤلاء الكتّاب، كل بطريقته، عن طريق الجهاز النشري.

كل هؤلاء المؤلفين هم - على حق - يُقدمون عن طريق مؤسسات نشر ومسرح مدعم. كلهم لهم رؤية ما وبالتالى هم ناضجون من أجل التدريس فى المدارس. إن طريق الشرعية النشرية طويل وصعب جدًا. المسرحية المحظوظة هى La Chartreuse de Villeneuve - Lez Airgnon المسرحية التى تُكتب في مقر Auignan بخط اليد عن طريق مخرج إلى Théâtre Ouvert

الذي ينظم مكانًا ثم يقوم بتقديمها في نسخة ممّدة إلى الإذاعة إلى - Théâtre de الثناؤها في Editians Phéatrskes، التي تم إنشاؤها في France لتي ديسرتوار La Colline ، وتكون ضمن ريسرتوار La Comédie Francaise وتنتهى بنشرها ضمن الأعمال الكاملة لمؤلفها في Le Comédie Francaise . Pléiade

٥ - الكمابة

بعد أن قمنا بتعريف الخصائص الأساسية للنصية (A)، ثم الفن المسرحى بمعناه الواسع (1 إلى ٤)، نستطيع الآن أن نواجه عملية الكتابة، والتى يمكن تعريفها بصلة هذه الحجج. ولكن هذه الصلة قد تغيّرت كثيرًا خلال المشرين أو الشلاثين سنة الماضية. لا يوجد الآن تماثل بين النصية والفن المسرحى، بين السطح الممق. الأولى لم تمد المصدر أو التمبير عن الأخرى، كل واحدة تعيش حياتها. إن النصية الجديدة لم تمد تدعى الارتكاز على القاعدة الثابتة للفن المسرحى، وإن تكون الجزء الظاهر منها فقط يجب أن نكتفى ببعض الملاحظات البسيطة نظرًا لأن موضوع دراستنا محدودًا.

٥ - ١ - ما هو غريب عن الكتابة الآن.

لم تعد الكتابة نصًا مجزءًا بالضرورة، غير متعرّف عليه في إجمائه، لم يعد اللصق والمونتاج، كما في السبعينيات، هو الأسلوب المضل للتعبير، لم يعد مخجلاً أن يكون هناك تنفس عضوى، لا مجال لاستخدام أية طريقة لهذه الكتابة، الوثيقة في حد ذاتها ليست مستخدمة مباشرة، فهي على الأقل تمزج بعناصر الخيال، الخامات الآتية من خطابات واقعية (مقالات، مقابلات عند فينافر Vinaver ومينيانا Minyana) تتم إعادة صياغتها إلى حد كبير، حتى

البحث عن تعبيرات قديمة غير مستخدمة (دورنجر Durringer) أو تعبيرات حديثة (ريزا Reza) يتم تضبيطها لاحتياجات الإيقاع وفاعلية الفن المسرحى. وإيجاده الميزات الخاصة بالكتابة أو إعادة الكتابة، فإن النص الدرامى يفقد صفته كوثيقة حرفة أو نقاء لغته الأصلية الشعرية. هذا الاتجاء إلى اللانقاء، إلى الألفاظ الهجينة، إلى التجميع يجد تبريره في التعايش بين العديد من أنماط الفن المسرحى في نفس المسرحية (كولتاس Koltés)، كورمان Cormann، ريزا (Reza).

٥ - ٢ - ما تجاهد في سبيله الكتابة

إن الانتقائية النصية والفنون المسرحية لا تمنع الكتابة من التطوّر وفق اتجاهين:

- اتجاء غنائى جديد: تتكلم الشخصية (الشخص الأول، المتكلم)، ناسية تقريبًا أنها يتحدث إلى الآخرين، وهى مشغولة فقط بالسرد الذى تقوم به (كولتاس Koltes ، مينيانا Minyana).
- اتجاه إلى المقلية الهندسية المجرّدة: ما يهم و هو الجهاز بين المتحدثين، وصلات السيميتريا، والمبادلة والتبادل (كولتاس Koltes، كورمان Cormann، ساروت Sarraute، ريزا Reza). لكل مسرحية، صورة قاعدة مجردة: القوس بالنسبة لكولتاس Koltes، المثلث بالنسبة لريزا Reza، "التسقيف" والموج بالنسبة للاجارس Lagarce، الرجاحة والدوارة بالنسبة، لساروت Sarraute . بداخل هذه الأجهزة الهندسية الدقيقة جدًا، الإكثار الملحمى أو الفنائى له كل التصرف لكى ينتشر.

٦- النص وإخراجه

٦ - ١ - المثل

فى أغلب مسرحياتنا – باستثناء ربما "رغبة فى القتل" - ، ليس مطلوبًا من الممثل أن يجسد شخصية، فهو لا يعيد تكوين موقف. هو فلتر، مُحوّل، وسيط بالنسبة للعناصر التى يختارها أولاً يختارها ليمررها من النص إلى المسرح . من النص، فهو يختار ما يريد، وليس إجماليًا متماسكًا. إن الجانب العملى لهذه النصوص الدرامية وأسلوب الأداء الذي ينتج عنه يتطلبان نمطًا جديدًا للعمل من جانب المثل، وهذا بالنسبة لمجمل مسرحياتنا، مع - بالطبع - تنويعات حسب الحالات.

بدلاً من المثل الذى يجّسد أو يميّز شخصيته أو المثل الذى يتباعد عن شخصيته، طبقًا لتقنية ميرهولد Meyerhold أو بريخت Brecht: نحن بحاجة إلى ممثل مسرحى يشترك فى الاختيارات وفى التغييرات المسرحية، بالنسبة لسرحيات فينافر Vinaver، وساروت Sarraute أو ريزا Reza، فإن هذا المثل المسرحى يربط بين الجمل، ويقترح شبكات علاقة للأصداء والممانى، يطبع المسرحى يربط بين الجمل، ويقترح شبكات علاقة للأصداء والممانى، يطبع ومناه. يكون قادرًا بتواجده الدائم أن يركز على شخصية تارة وأن يبتمد عنها تارة أخرى، يجب عليه أن يقود جمده وعقله فهو يتواجد فى داخل سطح النص الذى يقال ومن المشهد الذى يؤدى، وعندما يتحرك على خشبة المسرح، فإن النص أيضًا الخاص بفينافر Vinaver، ساروت Sarraute أو ريزا Reza الذى يتحرك ممه، يتكون ويقوى. كل تحرك فى القول تقوم به الشخصية، ويتخيله المتفرج، يتضمن تحركًا فعليًا. وبسرعة فائقة، لن يستطيع المتفرج أن يميّز ما يراه وما يتخيله، هو "يرى؛ النص، على الورق كما على خشبة المسرح. أغلب

المسرحيات التى قمنا بدراستها تقوم على أداء هذه الخاصية الحسية الحركية للغة. إن المثل، مثله مثل القارىء أو المشاهد، يتبع حركة النص، تركيبة جمله وبلاغته، وإيقاعه وموسيقاه، هذه هى أفضل وسيلة لفهم التحرك المنطقى وبالتالى المنى، ما هو الشى، الذى يحتاجه أكثر هذا المثل – المسرحى؟ يحتاج جسدًا قادرًا على البطء والتحامل، بفضل المهارة ولكن أيضًا بتحفّظ، وأخيرًا هو بعجاجة إلى جسد مضاد للطبيمية، لأنه توجد دائمًا مسافة بين جسد المثل ونصه.

نحن نرى ما أخذه هؤلاء المؤلفون من التقاليد البلاغية والخطابية الفرنسية، والتى نجدها مُلخطة فى أساليب الأداء والقراءة الخاصة بكوبو Copeau، ودولين والتى نجدها لدى في تاز Vitez، ولا الحالى نجدها لدى في تاز Vitez، مسلم مسلم المسلم المسل

٦ - ٢ - من خشبة المسرح إلى النص: علاقة جديدة

فى الواقع لم يعبد النص هو الذى يحكم إخبراجيه، ويضبرض عليه رؤاه واختياراته، إنه الأداء الذى يجلعنا نكتشف قراءة ممكنة للنص. بالتأكيد، هذه الخاصية ليست محددة لمؤلفينا.

إن الإخراج كثيرًا ما قام بهذه التجرية منذ قرن مضى، ولكن المؤلفين الماصرين، قد جعلوا قوانين المسرح داخلية إلى درجة أنهم يستخدمون هذه الخاصية كامر مفروغ منه، وكطريقة "لإنهاء" نصهم، وفتحه إلى الأداء لإثارته وإعطائه معناه، على الأقل أحد معانية. وبالعكس، فإن الكتابة الدرامية، وقد أثيرت، يجب عليها في كل مرة أن تظهر أكثر "مكرًا" من التطبيق المشهدى، وتنيّر من مكانه، وتظهر عدم جدواه، وتجبره على إيجاد عرض جديد لقراءته.

إنها مهمة المثل أساسًا، أن يفتح النص وبالإضافة إلى قبوله أداء شخصيته، فهو يلعب دور المثل، فنراه يصنع لنا وأمامنا أداءه، ويضع نفسه كمتكلّم بالنسبة لنص لا يختفى فى الخيال، ولكن يبقى مرثيًا ومسموعًا كالجسد الفريب. وهكذا فى إخراج "فى وحدة..." رأينا شيرو Chéreau وجريجورى Gregory يبدآن بملاحظة بعضهما، يأخذان علاماتهما، وضعان أوتاد المراحل، قبل أن يجدا ركائزهما الحركية والصوتية فى مساحة خشبة المسرح وجملة كولتاس Koltés، كما لو كانا يريدان إظهار الجملة بصورة أفضل.

وفي نفس الاتجاه، يجب أن تفرض، في الوقت الحالى، تمرينات لكل هذه النصوص المعاصرة، حتى لو كان تمرينات ذهنية فقط، من أجل أن نجملها مقروءة. تمرينات بسيطة بفعل الاختيار الهندسي والآلي جدًا لاختيارات الأداء. بالنسبة لمسرحية في وحدة..."، تحركات هندسية تصاحب وتحدّد الجملة الكلاسيكية الجديدة أو الباروك الجديد، ويسترد الإلقاء حركة التفكير وخطوات المنثلين في المكان وكذلك مواقف السمع والكلمة. بالنسبة لمسرحية كتت في المنثلين في المكان وكذلك مواقف السمع والكلمة. بالنسبة لمسرحية كتت في المنزل"، كان التمرين يتطلب تسجيل المكان الخيالي للشاب في المكان الخاص بكورس النساء الخمس. إن توزيع المتحدثات في المكان ينبع من بعض الأشكال الكبيرة الممكنة: يجب أن نحدًد إذا كانت تواجه بعضها البعض، تتطابق، وتتقارب، وتزدوج، إذا كان لهذه أوتلك – الأخت الكبري – وضعًا مسيطرًا. ستتبع نبرة عورسم اتجاهات كلمة شخص أو من مجموعة إلى أخرى، ويقسم المجموعة الى أخرى، ويقسم المجموعة الدرامية إلى مجموعات صغيرة، ويوجد اتجاهات للسمع. وعلى القارىء إذن أن المرامية إلى مجموعات صغيرة، ويوجد اتجاهات للسمع. وعلى القارىء إذن أن بهارس تطبيق النصوص الماصرة لنفسه.

و لكن 'فك' النصوص من أجل تشفيلها، لا يعنى أن يُحلُّ الفموض، إثبات تناقضها الأيديولوجية باستخلاص مذاهبها.

إن قراءة المسرحية لا تظهر إلا ما يمكن إظهاره بدون عدم الفموض، هى لا تعتقد أنها أكثر ذكاءً من المسرحية. على المكس، الإخراج، وحتى القراءة الإيقاعية، هى وسيلة لكشف النص، وفتعه، وسيلة من الوسائل لقراءته. كل هذه النصوص هى أكثر سهولة فى الأداء، على خشبة المسرح عن طريق ممثل، عن القراءة، كما لو كان يكفى أن يفك النص، وخروجه من صندوق الكتاب لفكه على خشبة المسرح وجملها مقبولة فى نظر المتفرج. ورشة حيث يتم اختبار الكثير من الانفرادات المكنة تعتبر فى أغلب الأحيان أفضل طريق للدخول فى هذا الفن المسرحى. إن الإخراج لا يشرح النص، هو لا يمبّر عنه، هو يفكّه أو ينشره ونعن القراء أو المتفرجون معه.

كل هذه العلاقات أصبحت صعبة التمييز فيما بينها، ولكنها أيضًا قابلة للتنظير ويمكن وصفها وإذن - فرحة لم تتم؟ - هي لا تخص ما بعد الحداثة:

لأن الكتابة الدرامية الفرنسية - وهذه مفاجأة وخبر جديد - لا تخرج من ما بعد الحداثة ولا توصل إليها . هى لا تكره شيئًا أكثر من نسبية ما بعد الحداثة . فهى تنادينا، بدون إيحاء، ولكن دون موارية .

مع المائتى (١) مؤلف الذين مازالوا على قيدالحياة والذين تم نشر أعمالهم وتقديمها اليوم فى فرنسا، الكتابة الدرامية الفرنسية ترسم بوضوح. هى تشهد على الشيء الوحيد الجديد فى المشرين سنة الماضية فى عالم المسرح: الاعتراف بوجود كتابة متعددة وغير معقدة.

هذه الكتابة، التى عرضنا منها هنا مثالاً بسيطًا، مع أخطار تعميم كامل لتجارب فردية بالضرورة، تصل بنا في هذا القرن الجديد. بعيدًا عن المدارس والتقسيمات، هي تقدم لنا ما كان جان فيلار yean Vilar ومن بعده كنفرتاس Canfartes يسميه "مسرح الشعراء".

٧ - نحس نظرية إدماج الشكل

كل هذه المسرحيات بدت لنا في آن واحد قابلة للتصوّر (darstelllar) يعنى لها شكل حسّاس ومجسّد تقدم مرثيًا مضمونًا مَجرّدًا، ومشوهة (enstellt)، يمنى مثيلة بالأحلام التي شوهت فيها الأفكار الكامنة ولا يمكن إعادة تكوينها إلا عن طريق عمل دؤوب من الفهم.

قابلة للتصور ومشوّمة مكذا يظهر لنا وجه هذه المسرحيات، ولكن ربما يكون الوجه المشوّه الذي لابد من مواجهته وتقرسّه، في مواجهة مع العمل الأدبي.

⁽۱) وفقًا لقول جزافییه دورنجر Xavier Durringer الذی انشا جمعیة کتاب المسرح هم ماثتان وثلاثون یکتبون ویتحدثون عن السالم الیوم. فی Repértoire du théâtre هم ماثتان وثلاثون یکتبون ویتحدثون عن السالم الیوم. Nathun، ماریس، Nathun، مقسول کلود کفورتاس Claude Confotés من عددهم ۲۰۲۰ مؤلف فرنکفونی من عام ۱۹٤٥ حتی یومناً. کل هذه الأرقام یجب استخدامها بحدر کبیر.

يواجه القارىء فى كل الحالات هذه الأشكال المتغيرة، ليس فقط من أجل اكتشافها فى العمل الأدبى ووصف تكوينها، ولكن أيضًا ليرسمها بنفسه فى الخامة الحساسة التى يدركها. وهكذا فإن النص سيكون دائمًا قابلاً للتصوّر، مقروءًا، على الأقل جزئيًا. ومن أجل متابعة هذا المجاز حتى النهاية، سنستفيد من الهبة القيمية لرولان بارت R. Barthes. بالذى يمتبر، النص المقروء تمثالاً صغيرا:

"إحدى هذه التماثيل الصنفيرة المرسومة بأناقة والتى يستخدمها الرسامون (أو كانوا يستخدمونها) ليتعلموا مختلف أوضاع الجسد البشرى، ونحن نقراً، نحن أيضًا نطبع وضمًا مميًّا للنص، ولهذا هو حى، لكن هذا الوضع، وهو من اختراعنا، ليس ممكنًا إلا لأنه يوجد بين عناصر النص صلة منضبطة، توازنًا ((۱).

عند قراءة المسرحية، وتصوّر أفعالها، نحن نطبع للنص وضعًا ممكنًا، يمكن تصوّره، مسموحًا به بفضل التحريك والنسب الخاصة بالتمثال الصغير: ما يقترحه النص، ما هو مستعد للإفصاح عنه. يعمل أيضًا جمعدنا من أجل تشكيل جسد الآخر، جسد النص. هو يقترح له، آكثر من أنه يفرض عليه وضعًا ما. إن المسرحيات الماصرة تتطلب مجهودًا كبيرًا لأن نجد فيها ونطبع لهم وضعًا صحيحًا، فهى في كثير من الأحيان مشوهة، تتحرك بصعوبة، وجزء كبير من التحرب إليها يكون في إخضاعها لحركة رؤية مُهلكة.

⁽۱) رولان بارت Ecrire le temps :R. Barthes ، الأعتصال الكاملة، باريس، Seuil، مجلد ۲ ، عام ۱۹۱۶، صفحة ۹۹۳ .

قائمة ببليونجرافية

١ -- مراجع عن تحليل النصوص الدرامية

1- Livres sur l'analyse des textes dramatiques

ADRIEN, Philippe, 1998, Instant par instant. En classe d'interpré - tation, Arles, Actes Sud.

BERGEZ, Daniel, 1989, L'explication de texte littéraire, Paris, Bordas.

CALAS, Frédéric, et Charbonneau, Dominique-rita, 2000, Méthode du commentaire stylistique, Paris, Nathan/

DANAN, Joseph et Ryngaert, Jean Pierre, 1997, Éléments pour une histoire du texte de théâtre, Paris, Dunod.

DUCHÂTEL, Éric, 1998, Analyse Littéraire de L'oeuvre dramatique, Paris, Armand Colin.

DUCROT, Oswald et Schaeffer, Jean - Marie, 1995, Nouveau dictioaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil.

FORESTIER, Georges, 1993, Introduction à L'analyse des textes classiques, Paris, Nathan.

MONOD. Richard, 1990, Le Théâtre au croisement des cultures.

Paris Corti.

PAVIS, patrice, 1990, Le Théâtre au croisement des cultures.

Paris, Corti.

PAVIS, Patrice, 2000, Vers une Théorie de théâtre, Paris, Cedie.

PAVis, Patrice, 2000, Vers une théorie de la pratiqe théâtrale, Lille, Presses universitaires du Septentrion.

RRYNGAERT, Jean - Pierre, 1991, Introduction á L'analyse du théâtre, Dunod.

THOMASSEAU, Jean - Marie, 1984, (pour une analyse du Para - texte théâtral), Littérature, n° 53.

UBERSFELD, Anne 1977, Lire le théâtre, Paris Éditions Sociales.

UBERSFELD, Anne 1996, Lire le théâtre III le dialogue de théâtre, Paris, Belin.

VINAVER, Michel, 1993, Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de Théâtie, Arles, Actes Sud.

٢- محلات متخصصة في المسرحيات المعاصرة

2. REVUES Consacrées aux Piéces Contemporaines

Les cahiers de prospéo, Cassander, Cassandre, Études théâtrales, voir en particulier le n° 19 (Bernard - Marie Koltés au Carrefour des écri - tures contemporaines, 2000, études réunies et Présentées par sieghild Bogumil et Patricia Duquenet - Krämer), Entr' Actes, Frictions, Mouvement (cahier spécial n° 14), Registres.

3. livres sur l'écriture dramatique contemporaine (1980 - 2000)

BRADBY, David, 1991, *Modern French Drama*, Cambridge University Press.

BRADBY, David, et Sparks, Annie, 1997, Mise en scéne. French theatre now, London, Methuen Drama.

SIMONOT, Michel, 2001 De l'écriture à la scéne. Dijon, Éditions Frictions.

VINAVER, Michel, 1987, Le Compte rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre L'édition théâtrale et les trente-sept remédes pour L'en soulager. Arles, Actes Sud.

YAARI, Nurit, 1995, Contemporary French Theatre. 1960 - 1992, Paris, Entr' Actes - AFAA.

٤ – ناشرون عن المسرح المعاصر.

4. Éditeurs de théâtre contemporain

Actes sud Papiers L'arche, Comp' Art Du Théâtre, Éditions Christian Bourgois, Éditions Théâtrales, Lansman, P. O. L, Les Solitaires Intempestifs, Théâtre Ouvert.

۵- من نيس المؤلف:

Du Méme auteur

Problémes de sémiologie Théâtrale, Presses de l'université du Ouébec, Montréal, 1976.

Language of yhe stage - Essys in the Semiologey of the Theatre, per-Forming Arts journal Pubications, New York, 1982.

Voix et images de la réception, Pres- ses universitaires de Lille, 1985.

Marivaux á l'épreve de la scéne, Publications de la Sorbonne, 1986 Le Théâtre au croisement des cultures, Corti, 1990

Commentaire et édition du théâtre de Tchekhov, Le Livre de Poche, 1991.

Theatre at The Crossoads of culture, Routledge, London, 1992.

Confluences. Le Dialogue des Cultures dans les spectacles contemporains, saint - Cyr, 1992.

the Intercultural Performance Reader, Routledge, London, 1996. L'analyse des spectacles, Nathan, 1996.

Vers une théorie de la pratique théâtrale, presses du Septention, 2000. Dictionnair du Théâtre, dunod, 1996, Armand Colin, 2002.

فهرس

١	: andao
٧	قضايا خاصة بتحليل النص الدرامي
	۱) نصیة
	ب) موقف العرض
49	١- أشكال خطابية: الحبكة
44	٧- أشكال سردية: الفن المسرحى
۲۷	٣- أشكال فعلية: الفعل،
٤٢	٤- أشكال أيديولوجية ولا شعورية: المعنى.
	۲ - ناتالی ساروت Nathalie Sarraute
٥٧	لاتفه الأسباب Pour un oui ou pour un non أو دوَّارة اللغة
٥٩	١~ الطريق: حبكة، قصة، ممثلون
٦٨	٧- كلمات وانتحاءات
۷۳	٣- انشقاقات الحوار
ΑY	٤- تنازل للمسرحة
•	

TOT

Port	rait "میشیل فیناف ر Michel Vinaver" صورة امرأة
41	d'une Femme
44	۱- خطاب عن طريقة فينافر Vinaver
1-1	٢- التقطيع المبرحي
1.4	٢- أساليب الكتابة
110	٤- الشخصيات
170	ئدرىيات تحضيرية
	٤ – برنار – هاري كولتاس Bernard - Marie Koltes
† Dar	as La solitude des champs de coton "هي وحسدة حسقسول القطن"
179	المالم الذي يتاجر فيه
17.	۱- موضوع التيمات: أطوار وتحدى التجاري
177	٢ – الفن المسرحي ما بعد الكلاسيكية
128	٢ – التحليل الأساويي: النصيّة وعرضها
100	٤- بلاغة الخطاب الاجتماعي واللاشمور: الرغبة المعطَّلة
171	٥- في تعدد حقول المفاهيم،
177	تدريبات تحضيرية

△ – فيليب مينيانا Philippe Minyana

"قوائم" Inventaires

177	أو الكتابة الملتوية سيس مساسيس من مساسيس مساس ما
174	١- عرض داخل المسرح
171	- ايفاع غاضب سيدس سيدس سيدس دست سيدس دست سيدس سيدس
١٧٤	٣- نصية 'ماكرة'
1.41	٤- موضوع تيمات من كل صنف
141	٥ - فن مسرحي غير محدد
۱۸۸	٦- الموضوع يستخدم الخطابات
١٩٠	٧- لا شعور لأيديولوجيا
147	٨- تطهير نفسى للفقير؟
	تدريبات تحضيرية
	Valere Novarina - قالير نوفارينا – ٦
	"يا من تسكن الزمان" Vous qui habitez le Temps
147	أو اللغة المشوهة.

111	۱- الإبداع الكلامي
۲۰۳	٢– الأساليب الكوميدية
۲۰۷	٣- النداء
۲۱.	٤- التشويه
717	٥ - الكتابة ووسائل الإعلام
710	٦- هل تتكلم لفة نوفارينا؟
717	تدريبات تحضيرية
	Xavier Durringer جزائبيه دورنجر – ۷
	rvie de tuer sur le bout de la "رغبة في القتل على طرف اللسان"
une e	رغبة في القتل على طرف اللسان avie de tuer sur le bout de la أومصائد الطبيعية
Y14	langue أومصائد الطبيعية.
Y14 YY-	langue أومصائد الطبيعية
714 777	langue أومصائد الطبيعية
Y14 YY- YYY YYZ	langue أومصائد الطبيعية،
Y14 YY• YYY YY3	langue اومصائد الطبيعية

yasmina Reza ايسمينا ريزا – 🗚

art "في"

401	او فن الهروب
Y 0Y	۱– تکرین ٹلاثی،
Yox	٧- الشخصيات: مثلث الغموض
Y71	٣- أزمة الفن
Y 7V	٤- كتابة متانقة
771	0- التجسيد الأيديولوجي
Y V0	تمرينات تحضيرية
	yean - Luc - Lagarce - بان – لوک لاجارس
	"كنت في المنزل أنتظر سقوط المطر"
	J'étais dans ma maison et attendais que la pluie vienne
Y V4	أو الرقصة البطيئة للنساء حول سرير شاب نائم
Y4 Y	۱ – فن مسرحی مجلًا .

YAY	٧- ممثلون ذوو وجوه نصية
741	٢- قدم الكتابة
799	تدريبات تحضيرية
	• ا - انزو کورمان Enzo Cormann
	'دائمًا الإعصار ' Taujours L'orage
٣٠٢	أو سوء التفاهم الأخير
4.4	١- الفصل الأول: البناء الخيائي لرجل المسرح
۳۱۷	٢- الفصل الثانى: الأداء
714	٣- الفصل الثالث: نداء المتفرج
445	تدريبات تحضيرية
	خاتمة:
T T 0	الفن المسرحي الفرنسي الماصر: بعض الاتجاهات
770	ا) نصب استان المساد الم
ÝY4	١- النبات
441	٧- فن مسرحي

النغمية	11-7
ايديولوجيا وشرعية	1 – ٤
الكتابة	I -0
النص وإخراجه	۲– ۱
نحو نظرية ادماج الشكل	; -V

:

